
عالم الحكمة
5
ايار - ٢٠٠٨
سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها بيت الحكمة العراقي
الفن
البعد الثالث لفهم الانسان
أ.د. حسام الالوسي
بغداد - ٢٠٠٨
عالم الحكمة

# سلسلة عالم الحكمة





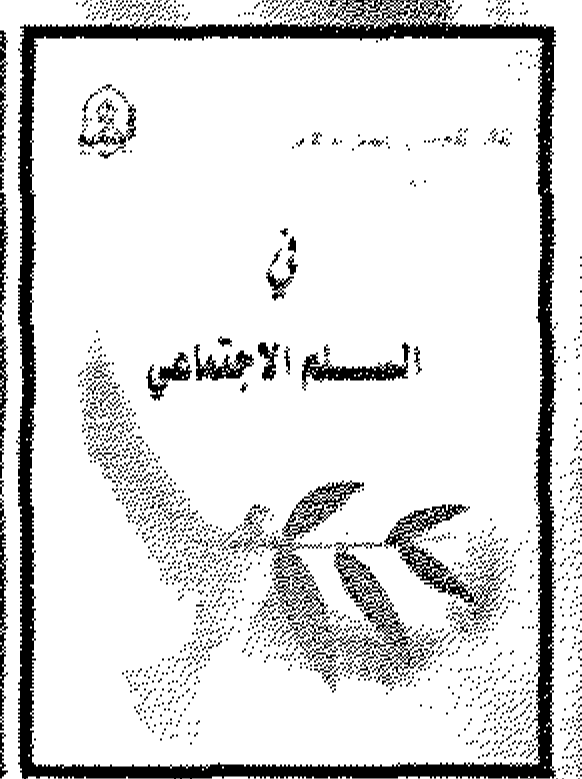


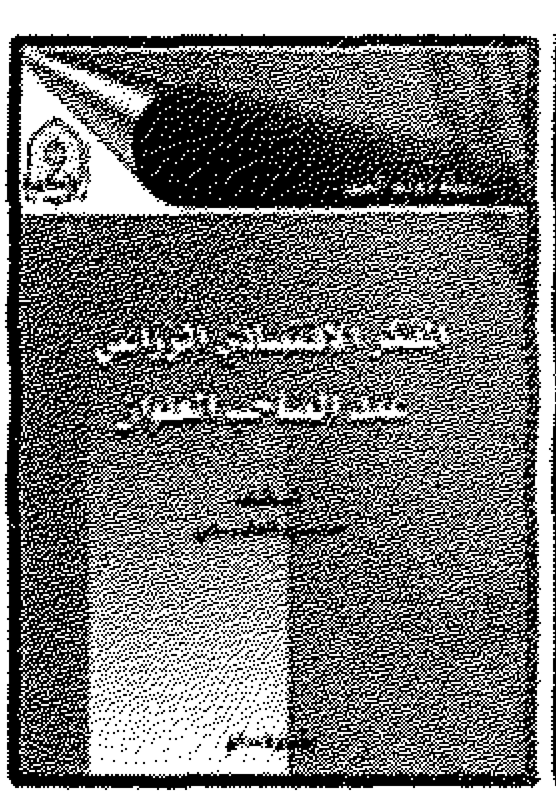


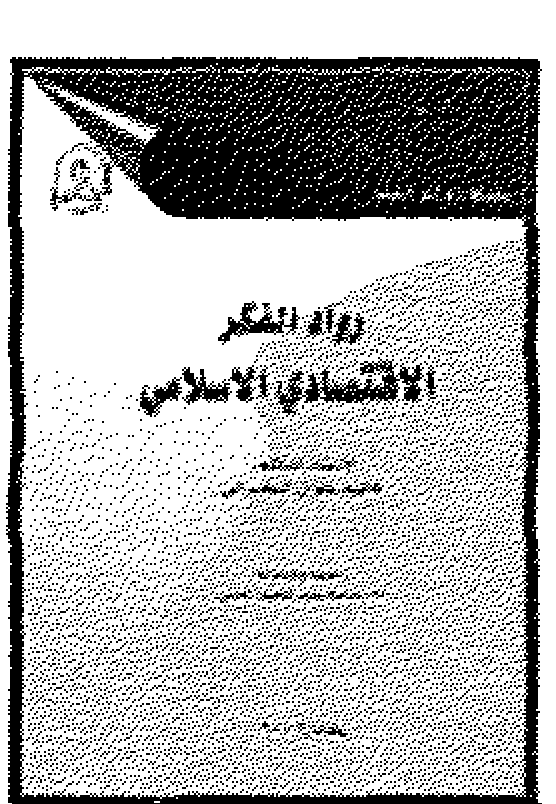


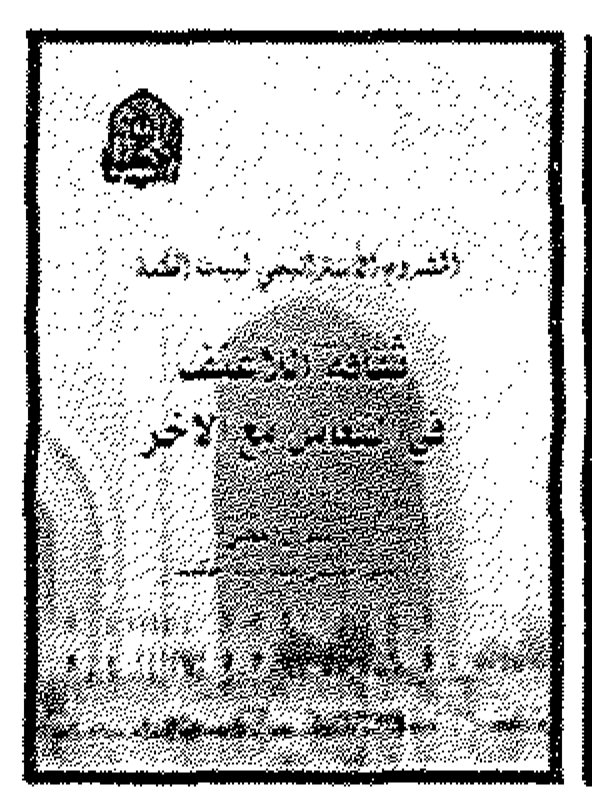


# اصدارات بيت الحكمة

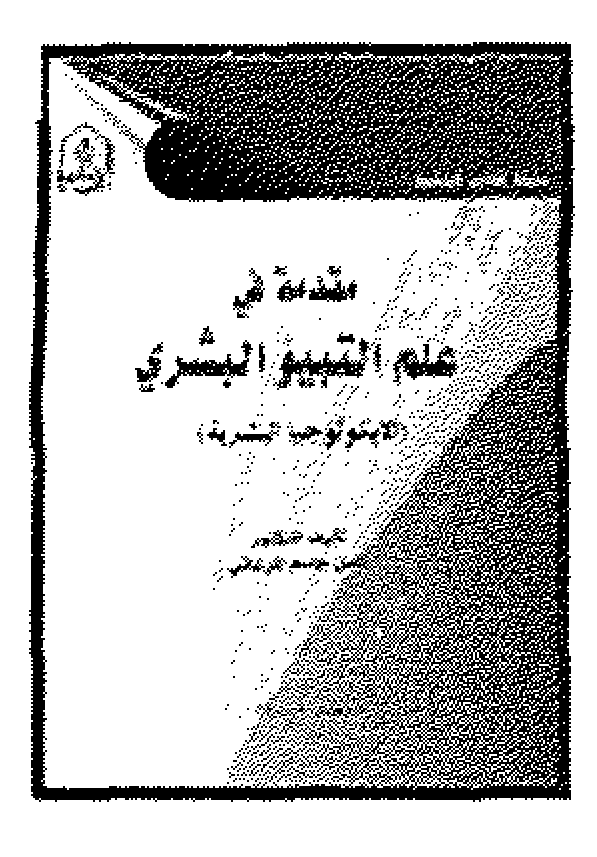


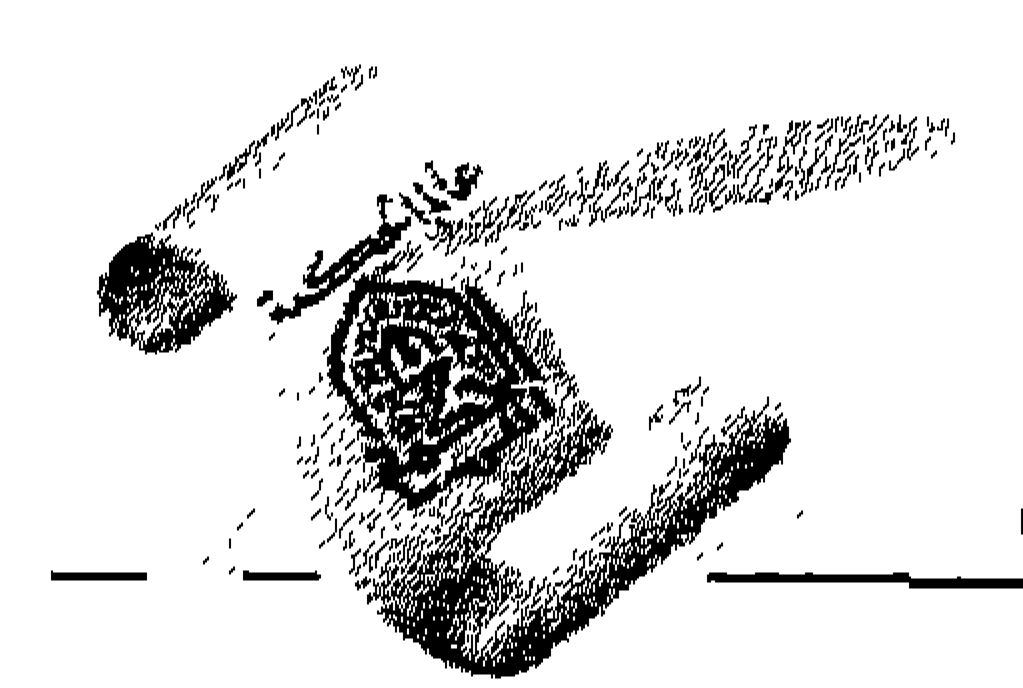









سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها بيت الحكمة العراقي

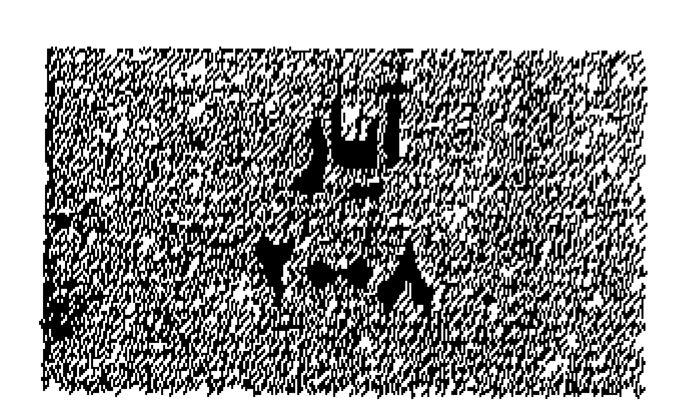
(٥)



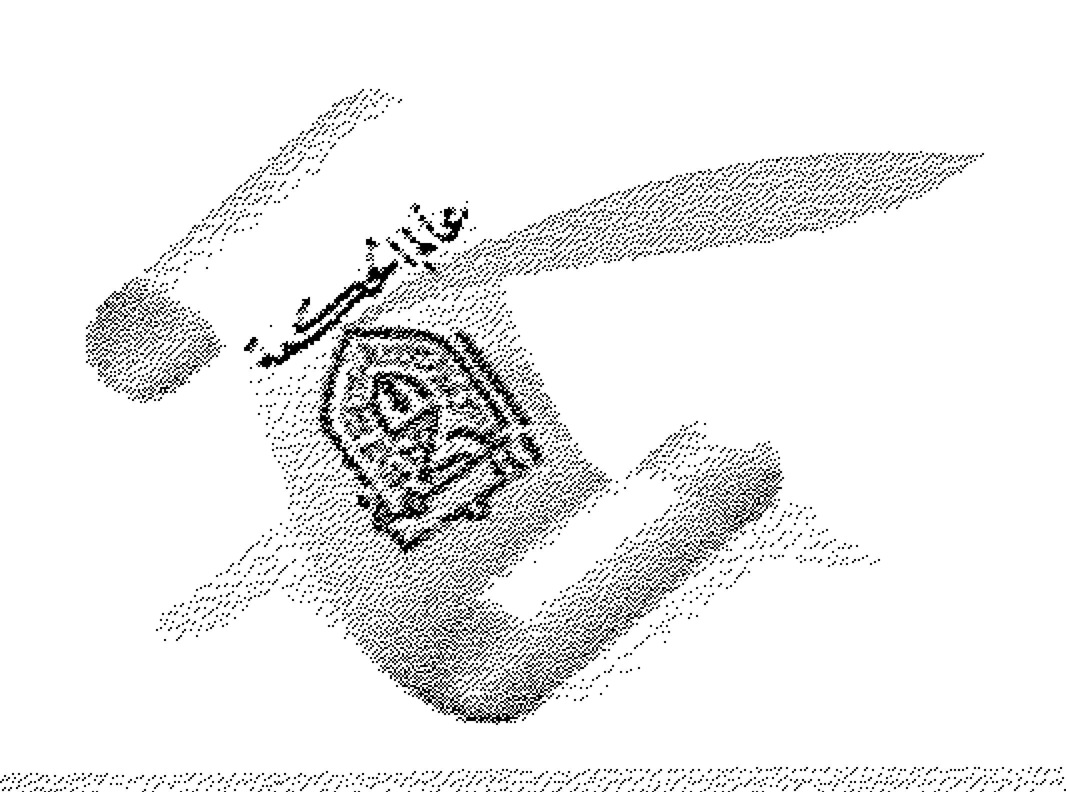
# الفن
# البُعد الثالث لفهم الإنسان

تأليف

أ. د. حسام مُحي الدين الآلوسي



أيار
٢٠٠٨



عنوان الكتاب: الفن: البعد الثالث لفهم الإنسان
تألـــــــيف: أ. د. حسام مُحي الدين الآلوسي
الطبعة الاولى : ٢٠٠٨م

بيت الحكمة ـ العـــراق ـ بغــــداد ـ بــاب المعظـــم/
مكــتب بريـــد الاقصـــى ـ ص.ب. (٥٣٦٤٠)
هاتــف: ٤١٤٠٠١٥/ ٤١٤١٢٠١ـ فاكـــس: ٤١٦٤٩٥٠
E.mail:baytal_hikma@yahoo.com
E.mail:info@baytulhikmairaq.org
www.baytulhikmairaq.org

بسم الله الرحمن الرحيم

المواد المنـشورة في هـذه السلـسلة تعـبر عـن كاتبهـا ولا تعـبر بالضرورة عن رأي بيت الحكمة

# سلسلة عالم الحكمة

منذ أن تم رفع قواعد بيت الحكمة سنة٨٠٠م وهو يقوم بعملية رفد الحضارة الانسانية والحركة العلمية في العالم بما ينتجه الفكر الانساني في مختلف فروع المعرفة والحكمة.

ولا يزال يمارس دوره الريادي في الاسهام الفاعل في ذلك وفي اعادة بناء العراق ومقومات التحول السياسي والاقتصادي والاجتماعي واحياء التراث العربي والاسلامي بما يدعم عملية التعايش السلمي بين الشعوب والاعتراف بالاخر والحوار الحضاري بين الاديان والشعوب والتلاقح بين الحضارات.

ومن اجل رفد المسيرة الانسانية الى غدٍ افضل ودعم الحركة العلمية ، واثارة روح الابداع في الشخصية الانسانية فإن بيت الحكمة ارتأت أن تؤسس لسلسلة ثقافية بأسم "عالم الحكمة" تنفتح عن كل الافكار والاتجاهات وتدخل كل فروع الحكمة والمعرفة وتتعامل مع الآخر أياً كان الآخر بروحٍ علمية موضوعية هادفة الى البحث عن الحقيقة ونشرها بأمانة وآملاً في المساهمة في نهضة الامة وبناء الانسانية على اسس علمية متميزة

ومن الله تعالى نستمد العون والتوفيق..

أ.د.شمران العجلي
رئيس مجلس امناء بيت الحكمة

# المحتويات

# مقدمة

لهذا الكتاب ظرف تاريخي خاص، فقد طُلِبَ مني المشاركة في محور: ((الشعر في عصر العلم)) وهو المحور السادس من محاور:" دراسات" في مؤتمر المربد السابع/ والقيت موجزاً عنه في الحلقة السادسة بهذا العنوان مع فضلاء ممن اشتركوا في نفس المحور، في موضوعات ومعالجات منفصلة، وذات رؤى خاصة، ضمن المحور العام.

وقد حصل انني تابعت بعد المؤتمر، متابعة هذا الموضوع في دراسة متأنية حتى تم لي، بعد اكثر من سنة حولية بعد ذلك المؤتمر انجازات: الاول- معالجة مركزة لجوانب من عنوان البحث الاصلي، لكني تجاوزت فيه أو فيها، اموراً اخرى وجدت إرجاءَها او طرحها خارجه، خصوصاً التفسيرات المختلفة لاصل الفن ومشكلة الابداع وتفسيره،وتفصيل اراء معينة في الفروق بين طبيعة الفن والشعر من جهة والعلم من جهة اخرى،وبين الصنعة والفن الحقيقي، وقد نشر الانجاز الاول في محاور المهرجان-الحلقة السادسة- دار الشؤون الثقافية في تشرين الثاني ١٩٨٧ في حوالي مائة صفحة بعنوان ((الشعر في عصر العلم))، اما الانجاز الثاني، فهذا الكتاب الذي بين يدي القارىء بعنوان: الفن هو البُعد الثالث لفهم الإنسان أو ((طبيعة الفن واهميته بين العلم والفلسفة)) الذي يتضمن توسيعاً سواء في موضوعات الانجاز الاول أو في معالجة ابعاد اخرى عن الفن واصوله وأشياء اخرى، كما يتضح في موضوعاتها ومحتوياتها.

إن هذا الكتاب هو تنفيذ لرأي نراه-وقد جلبنا له المؤيدين من فلاسفة فن ومنظرّين ونقاد لتأييده، وهو أن الفن شكل مستقل من اشكال الوعي مثل العلم، الدين، والاشكال الاخرى، رغم تفاعل الجميع، وقد قدمنا اراء لفيف من المعنيين مثل شارل لالو وريد وكولنجوود وتومسن واخرين ممن يقتربون من هذا الفهم بدرجات مختلفة، كما انه يغطي جانباً مهماً سواء

بالنسبة للفرد اوالمجتمع يتوازى مع جوانب المعرفة الاخرى: العلمية والمنطقية أو(( الفلسفية)) ويكملها، هذا الجانب هو التعبير عن ((المباشرة)) عن الخبرة التي لايطالها لا العلم ولا الفلسفة، وهذا ما يتضح من خلال عرضي لاراء ديوي وسوزان لانجر وكاسير وهربرت ريد واخرين، ومن جهة اخرى لم يعد العلم بعيداً عن تفسير طبيعة ((الابداع)) الفني والياته، من خلال دراسة العمل الفني بطرق خاصة (( بعيدة عن طرق العلم الوصفي أو التطبيقي))، تقوم على تفهم طبيعة ((فعل الابداع )) ومراحله عند الفنان، من خلال تفهم العلاقات في العمل الفني بين اجزائه الواحدة بالاخرى، بحيث تبدو في العمل الفني القصدية، والاعداد، والتنظيم وراء اي عمل فني وبالتالي استبعاد نظريات ((الالهام )) المفاجىء ((اللامفسر)) واستخدمنا لتأكيد ذلك نتائج جهود سويف واخرين، ومع ذلك أو شرط ألاّ يفهم من هذه ((القصدية)).. الخ.. ان الفن هو صنعة ولذلك فصلّنا أقوالاً لغيره من المنظّرين ومنهم كولنجوود وديوي وسويف وهربرت ريد تفصيلاً لابد منه. وهذا كله يؤكد على ضرورة زيادة الاهتمام بالفنون في الدراسة بمختلف مراحلها الى جانب الاهتمام بالعلوم التجريبية والمنطقية، وامل انني بهذا قدمت خطوة في الطريق الصحيح لفهم دور الفن في الحياة.

**المؤلف**

# القسم الاول

## المؤثرات العلمية والاجتماعية
## في النظرة الى مكانة الشعر والفن في القرنين الأخيرين
## (التاسع عشر والعشرين)

**أ- مواقف ضد الفن:**

**موقف افلاطون وروسو والعدميين الروس:**

على يد الوضعية المنطقية(القرن التاسع عشر والعشرين) زادت الحملة ضد الفن ، في مقابل العلم، ونقول زادت، لانها لم تكن معدومة منذ افلاطون، واذا كان افلاطون ابقى الفنون ضمن مواصفات وشروط معينة معروفة، فان حركة الاصلاح الديني في اوربا استبعدت معايير الجمال من اجل الاقتصار على التمسك بقيم الاخلاق، وهذا ما ذهب اليه جان جاك روسو قبيل الثورة الفرنسية فقد اعتبر الفن شأنه شأن الصناعة تدنيساً لطهارة حال الطبيعة النقية الخالصة الاولى، ولم تعمل الثورة الفرنسية كثيراً من اجل الفن فلم تقدم سوى صحفي واحد عظيم هو ديمولان واديب واحد كان يعمل سراً هو المركيز دي ساد، بينما لقي الشاعر الوحيد في ظلها حتفه تحت المقصلة، ومع حركة سان سيمون واتباعه ظهرت دعوة جديدة هي المناداة بفن اجتماعي نافع يمثله فكتور هيجو.

وفي روسيا، وجدت جماعة يسمون انصار العدمية Nihilism حملوا على الفن بأسم الثورة، فنادى بيساريف بانحلال القيم الجمالية لحساب القيم العملية (أو البراجماتية) وقرر الشاعر الروسي نكراسوف انه يفضل قطعة من الجبن على شعر الشاعر الروسي بوشكين كله، وحتى تولستوي

اذان الفن ((اللاملتزم))بأسم الاخلاق المسيحية. ويحدثنا البير كامو عن موقف شديد ضد الفن تمثله ((الايدولوجية الالمانية)) على لسان بعض الشراح الثوريين لكتاب هيجل في ((الفينومنولجيا)) او فلسفة الظواهر، زاعمين بانه لن يكون ثمة ((فن)) في مجتمع[1] المستقبل، ما دام مجتمع المستقبل سيكون في غنى عن كل ابداع فني، لان الجمال نفسه سيكون واقعة معاشة، لا مجرد صورة متخيلة.

ويتكلم هنري ارفون عن ان العدميين واللامباليين، حركة ((البرولتكولت)) الادبية التي يقودها أ.أ. بغدانوف تضرب صفحا عن الماضي((بأسم مستقبلنا))، نحرق رافايل ونهدم المتحف، وندوس ازهار الفن. وقد وجدت هذه الحركة لها امتداداً في المذهب ((راب)) اعني في المذهب الذي اعدته الجمعية الروسية للكتاب البرولتاريين والذي يقوم في التفكير بثقافة جديدة تماما، جديرة بالبروليتاريا، ويرى ارفون ان لينن قليل التأييد لهؤلا الكتاب، وهو يؤكد بالعكس على اهمية التراث الماضي في اعداد الثقافة المستقبلية للشغيلة.وشارك كذلك المستقبليون مؤيدو البرولتكولت موقف الاخيرين السلبي من الماضي دعوتهم الى انشقاق كلي عن الفن البرجوازي[2]أ.

---

١.زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر. القاهرة،١٩٦٦ ص ٢٠٧-٢٠٨.

٢أ.هنري ارفون: الجمالية الماركسية. ترجمة جهاد نعمان، بيروت١٩٧٠ ص٧١-٧٣.

وانظر عن د.ي. بيساريف تفصيلا لآرائه في كتاب: م. اوفسيانيكوف وزسيمرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا. دار الفارابي،بيروت،١٩٧٥، مبحث ز.ن سمير نوفا (١٠) ص ٤٠٣-٤١٧، التي تعتبر اراءه،رجعة بالنسبة لمن تقدمه اي بعد بيلينسكي وتشير نشيفسكي ودوبروليوبوف ص ٤١٨.

**موقف هيجل:**

وقد اشار هربرت ريد مرارا الى مؤقتية الفن وموتــه عنــد هيجــل، فحسب الاخير، الفن والدين منوطان ببعضهما البعض الى حد بعيد، انما، لما نصل الى مرحلة صياغة الايمان، يمكن للفن ان يكون ضروريا، علــى ايــة حال، فهو مفيد في سبيل تطوير الرموز، تلك الملحوظات المختزلة للايمــان، ولاجل غايات تعليمية فيما يتعلق بالناحية السابقة للبروز- كما هو شأن اللغة المصورة بالنسبة للامي ولكن، عند مرحلة عقلنة الدين، عندما يصبح اكثــر من اي شيء اخر، قضية مفاهيم فلسفية وتأمل فردي، عندها يوجــد حــدود لنمو شعور ما. بمعنى ان الدين قــادر علــى الاســتغناء عــن مثــل هــذه التصويرات المادية كالاعمال الفنية. في الواقع، مثل هذه الاشــياء الحــسية سينظر اليها بصورة قاطعة كأشياء عدائية بالنسبة لحياة الروح، وعلــى حــد تعبير هيغل ((الفن هو ويظل بالنسبة لنا من ناحية امكانياته الاكثــر رفعــة، شيئاً من الماضي)). (( ان الايام الرائعة للفن الاغريقي، كذلك الحقبة الذهبية للعصور الوسطى الاخيرة، قد انتهت)).

وفي نهاية كتابه، يذكر ريد تشخيص هيغل لعجز الفن عن التالف مــع الرغبات الروحية ((لم يعد الفن قادرا على اكتشاف الامر التالي: ان اكتفــاء الرغبات الروحية التي بحثت ضمنها، العصور السابقة والامم، على الاقــل ، من الناحية الدينية، كانت مترابطة بصورة مشتركة مع الفن بالطريقة الاكثــر الفة)). ويرى ريد ان موقف هيغل هذا من الفن يرتكز على ســلطة خاصــة للقيم، تلك السلطة التي تعطي المكانة الاسمى للتصورات الفكريــة الخاصــة بالفلسفة والدين. لم يحتقر هيغل الفن، إن علم الجمال الذي الفه يعتبر البحــث الاكثر عمقا والاكمل، بامكان فيلسوف ان يكرسه لمعالجة الموضوع.

لكن فهمه المطلق للحقائق الجمالية، ادى به الى الــرأي التــالي: هــذه الحقائق متضاربة بالنسبة للحقائق التي تتجاوز القدرة البشرية والتي يعتبرهــا المأثرة الكبرى للجنس البشري، ويرى ريد انه بعد انقضاء قرن على اقــوال

هيغل، لم نعد واثقين تماما. لقد تعلمنا ان نحترم قوى الحياة الغريزية، بكل معنى الكلمة، لم نعد نستطيع اعتبار التجسيد الحسي الخاص بالتجربة او بالحقيقة (الفن في مرحلة معينة حسب هيغل ) فقط كمرحلة تاريخية مبكرة فيما يخص تطور الثقافة الانسانية، المرحلة التي استبدلت بعالم من الافكار. لكن هيغل يذهب الى ابعد من ذلك اذ يعتبر علم الفن او تاريخه اكثر الحاحا من الفن ذاته ، ويقول ريد ناقداً ومنبهاً: ما نزال نعمل بمقتضى ذلك الافتراض، ما نزال نعالج الفن كمساعد للفكر او كمترجم للفكر، بدلا من ان يكون طريقة اسلوبية للفكر بحد ذاته[١].

وينقل دين هويسمان تفسيرا اخر لموقف هيغل نفسه من مستقبل الفن على اساس ان الفن والدين والفلسفة لهم موضوع واحد، فالاولان يعبران تعبيراً ناقصاً فلسفياً، وهما مرحلتان انتقاليتان تاريخيتان ومجزأتان من مراحل البشرية[٢].

وقد فصل نوكس(knox) نظرة هيغل التطورية الى الفن: أي ان الفن حلقة من حلقات تمظهر المطلق، الفن والدين والفلسفة ، كما ان للفن نفسه تأريخه وتتطوره ، وثمة فرق بين التراجيديا القديمة التي تصور الصراع بين الاسرة والمجتمع، وبين التراجيديا الحديثة التي تصور الفرد وصراعه مع فرديته وتجاربه وانفعالاته، ومع ذلك فهذا التطور سيؤدي الى موت الفن، وهكذا هو حال الشعر لان كل نوع فني ينحل بعد وصوله الى قمة نضوج نوعه[٣].

---

١.هربرت ريد: الفن والمجتمع ترجمة فارس متري ظاهر. بيروت ١٩٧٥ ص ٧٨-٧٩ وكذلك ص ١٨٩-١٩٠.

٢.دين هويسمان: علم الجمال. ترجمة ظافر الحسن. طبعة ثانية، ١٩٧٥. ص ٧٣-٧٤.

٣.نوكس:

g.KNOX: The Aesthetic Theories of Kant and Schope nhouer.New york.Columbia university Psris١٩٣٦. P ٩٧.

ويتحدث جون فريظيل مفصلاً عن نهاية الفن هذه، ويـــشير الـــى ان الشاعر هايني ثار على حكم هيغل بأن الفن قضى عليه قائلا : بأن عهدا من الفن دالت دولته لكن اخر ستتفتح افاقه وهو الفن الثوري. كمـــا ان المـــذهب الواقعي راى ان المستقبل سيكون للفن بعد ان تحصل المساواة ويتقدم الانتاج وبعد ان تزيد قوى الانسان والحرية ، حيث تقل ساعات العمل وتزداد اوقات الفراغ ويرتفع مستوى المعيشة وتنمو الشخصية ويتقارب العمـــلان الفكـــري والجسدي حتى يتصلا، ويتقدم التكنيك، وتذيع المعارف بين الناس، وتـــشترك الجماهير بوعي في تذوق واثراء القيم الروحية، وتضمن الثقافة والفن بـــذلك ان ينطلقا في سبيل التقدم انطلاقا جديدا جباراً [1].

ويوضح اوفسيانيكوفا ان هيغل اعتبر الرومانسية هي اعلى ما يـــصل اليه الفن، فالفن الرومانطيقي فيه حركة الروح وموضوعه هو الحياة الداخلية المطلقة، لكنه هنا يقطع الفن علاقته بالعالم الحسي، فينسف نفسه، هنا يتعـــدى الفن في هذه المرحلة حدود امكاناته، فينسف الانقطاع عن العـــالم المـــدرك حسيا اسس الفن، كشكل من اشكال المعرفة، وهذا ينهي الفن ، لان العلاقات الحياتية المعاصرة تصبح بعيدة عن منال المعرفة الجماليـــة ، عندئـــذ تحـــل الفلسفة ، بعد ان ادى الفن واجبه مفسحا المجال لشكل انـــضج فـــي معرفـــة المطلق هو الفلسفة. ولكن هيغل هنا اذ يعتبر تناقضات المجتمـــع الرأســـمالي وعداء هذا المجتمع للجمال ، قدراً محتوماً يحدد نهاية كل فن ومأساة للـــروح الخالدة فانه يتخلى عن التحليل التاريخي ليتحرك خارج الزمـــان ، علـــى ان المؤلف يرى ان هناك دلائل على ان هذه النهاية للفن عنـــد هيغـــل ليـــست

---

١.جون فريفيل: الادب والفن في ضوء الواقعية. ترجمة محمد مفيد الشوباشي. القـــاهرة ١٩٧٠. ص ١٠ فيما بعد مطولاً.

شاملة، حيث يترك هيغل مجالا لما يسمى (( الفن الحر)) بظهور مرحلة رائعة تبرز من الفن الرومنطيقي ، خصوصا في الرواية[١]أ.

### إنتقاد سانتيانا لهذه النظرة الى الفن:

وقد فصل سانتيانا موقف ممثلين لهذه النظرة المنتقصة للفن ، وانتقدها انتقادا ناجحا، هؤلاء يعتبرون الفن لعبا، يقابل العمل، والعمل يقصد به حينئذ كل فعل ضروري او نافع للحياة . اما اللعب فيقصد به النشاط اللاهادف واللانافع ، فهو دليل على نقص في التكيف ومناسب للطفولة ، وهذه المدرسة تنتقص من قدر الملذات الاجتماعية والفن والدين بتسميتها لعباً، وتدعي ان مصيرها الزوال بالتدرج باقتراب الجنس البشري من مرحلة النضج، وموقف سانتيانا هو انه اذا كان معنى عملية التكيف هو القضاء على زينة الحياة، التي لا فائدة منها ، فان التطور في هذا الحال يؤدي الى فقر الطبيعة البشرية بدلا من اثرائها، ويرى ان الافعال البشرية منها ما يؤدي لغاية خارجها ، ومنها ما تؤدى لذاتها ( لالنفعها) فهي تبرر نفسها بنفسها، ومن ذلك النشاط الخيالي الحر وهو بهذا المعنى لعب هذه المرة بمعنى المدح، اي بمعنى النشاط التلقائي الذي لايؤديه الانسان تحت وطأة الضرورة

---

١أ.انظر مبحث :الجمال عند هيجل. بقلم م. اوفسيانيكوف، ص ٦٣-٦٨، ضمن كتاب: الجمال في تفسيره الماركسي-اللاحق- ويرى المؤلف ان سبب اكبار هيغل للفن اليوناني احلامه الانسانية والديموقراطية ووطأة النظام المطلق في المانيا، ولذلك ايضا رأى لاجمالية فن العصور الوسطى،ص ٤٣، ويكرر هذا في كتاب: موجز تاريخ النظريات الجمالية-السابق- ص ٢٨٢-٣٠٦: انظر كذلك هنري ارفون-السابق- ص ١٢ فيما بعد حيث يورد مناقشة ماركس لهيغل حول نهاية الفن. وجون فريفيل-الادب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، دار الثقافة العربية للطباعة. القاهرة، ١٩٧ ص ١٠-١٩،وص ٦٤.

الخارجية او الخطر ونستطيع ان نقيس درجة السعادة والتمدين التي يصل اليها الجنس البشري بمدى ما يبذله هذا الجنس من طاقة في العمل التلقائي المتحرر من الضرورة وفي تجميل الحياة وفي تثقيف الخيال ، وهكذا يصبح العمل مساويا للعبودية واللعب مساوياً للحرية، على اساس التمييز بينهما من وجهة نظر ذاتية ، نعني بالعمل كل فعل نافع ، وانما ما نفعله مرغمين وما تدفعنا اليه الضرورة ، ولا نعني باللعب كل فعل غير نافع ، وانما ما نفعله تلقائياً ولذاته سواء أكان له نفع في نهاية الامر ام العكس. وبدلا من ان يفضي التكيف التدريجي مع البيئة الى الغاء اللعب سيؤدي هذا التكيف ذاته الى الغاء العمل ونشر اللعب على نطاق عام. وسيصبح بمقدور الجنس البشري حينما يقضي على شتى انواع الصراع والاخطاء الغريزية ان يفعل تلقائياً كل ما من شأنه ان يجلب الرخاء دون ان تحد نشاطنا الضرورة الخارجية[1] هذه النظرة لسانتيانا تلتقي ، ولو ليس كلياً، وعلى اساس اخر، بما تراه الماركسية عن مستقبل العمل البشري ، بما يسمى ((العمل من اجل اللذة)) حينما تحل الالة محل الانسان وتتقص ساعات العمل نقصاً كبيراً بسبب تعويض الالات ، لدرجة ان تمضي ايامٌ وشهور دون ان يجد الفرد فرصة للقيام بعمل واحد ، حيث يقضي وقته بالمسرات والاستجمام[2] والفنون.

١.جورج سانتيانا: الاحساس بالجمال. ترجمة محمد مصطفى بدوي. القاهرة (بلا تاريخ) ص ٥٢-٥٦.

٢.تسمى هذه الفكرة: العمل من اجل اللذة، وتوجد في اي كتاب تاريخي جدلي، يتحدث عن علاقات العمل واخلاقيات في المجتمع الاشتراكي البديل للمجتمع الرأسمالي، وقد عالجنا هذا في كتابنا ((التطور والنسبية في الاخلاق)) دار الطليعة: بيروت، ١٩٨٩.

**موقف الوضعية المنطقية:**

على ان الوضعية المنطقية ، هي اكبر من اثر في خلق اتجاه عـريض يصل الى استبعاد الفن والميتافيزيقيا والاسطورة والحلم من دائـرة المعرفـة والعلم والمفيد والمعقول ، بحجة ان هذه كلها مجرد تعبيرات ذاتية عن بعض المشاعر والانفعالات والرغبات، دون ان يكون لها اي معنى قابل للفهـم او دلالة قابلة للتواصل او طابع رمزي يجعلها لغة[1] ذات صبغة عامـة. حجـة هذه الفلسفة وقد ركبت موجة تقدم علمي هائل طية القرن التاسع عشر ومـا قبله ، هو رفض كل ما لايمكن تحقيقه او تفنيده بالتجربـة ، وعـن طريـق الحواس ، ما لايقع تحت هذا الاساس هو قضايا مزعومة لايصح ان توصف بانها خطأ او صوب ، لانها كلام يستحيل التفكير فيه ، لانها اعراض معينـة للحياة الباطنية، شانها شان الضحك والبكاء ، انها صيحات[2] انفعالية لاتمـدنا بأية معرفة في فهم العالم اوالانسان ، ولا تقرر في واقع الامـر شـيئاً لـه مدلول.

وعلى سبيل المثال وبحسب ما ينقله شارل لالو عن (اوغست كونـت) ان الفنون في العصر الوضعي النهائي الذي يحسب انه قد اقامه، لن تكـون سوى تعميم مبسط للعلم بعاطفة ينفرد بها من لايستطيعون الرقي الى اعلى : الاطفال والكادحون والنساء فالنساء يؤلفن ((الجنس الانفعالي)) الذي سيسمي على نحو سوي، الجنس الجمالي ، وذلك عندما يتم في اخر الامـر انتظـام الوظائف الانسانية انتظاماً عقلياً (( تتميـز المـرأة علـى سـائر العناصـر الاجتماعية بأنها بوجه التاكيد اكثرها اتصافا بالصفة الجمالية سواء من حيث

---

١.هانز ريشنباخ: نشأة الفلسفة العلمية، ترجمة د. فؤاد زكريا. القاهرة، ١٩٦٧، ص ٣٠٣
وزكريا ابراهيم- فلسفة الفن، ص ٣٠٩،٣٣٣.

٢.فؤاد زكريا: آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة. القاهرة ١٩٧٥ ص ٤١٥: وكتابـه الاخر: التفكير العلمي سلسلة عالم المعرفة. الكويت.١٩٧٨،ص ٣٠٠.

وضعها على قدر ما يدعمه النظام الوضعي وينميه)). وعلى الرغم من ذلك نعلم ان (كونت)، وهو ابعد الناس طرا عن اعتناق الحركة النسوية ، يكاد لايتصور هذا النمو الا على انه استمرار خضوع المرأة للرجل في اسرة الابوة الخالصة. ((ينبغي اذن ان نعتبر نظام الانسانية الجمالي منظما تنظيما ناقصاً ما دامت جل الاثار الشعرية ، وربما ايضا الاثار الموسيقية ، وقفاً تأملياً على الجنس المحب. ويتنبأ(دوركهايم.. بامتياز مماثل تحظى به النساء بحسب قانون تقسيم العمل الاجتماعي[1] )). وبعد ان يلاحظ شارل لالو ازدياد اشغال الفن النسوي مما يعطي لهذه النظرة بعض الحق ، يذهب الى انه مع ازدياد هذه المشاركة نتيجة لزيادة التربية الفنية للنساء فان التطور يتجه شطر تماثل الجنسين[2] فنياً.

وهذا مثال اخر ننقله هذه المرة عن هربرت ريد ، حيث يضرب ب هـ.ج. ويلز كمثال لمنكري قيمة الفنون : الاعمال الفنية حسب ويلز بخلاف التفكير الفلسفي والاكتشاف العلمي ، هي بالاحرى زخارف وتعابير وليست المادة الجوهرية للتاريخ (هذا في الجزء الاول من كتابه ((الخطوط العريضة للتأريخ وعمل وثروة و سعادة الجنس البشري)). اما في الجزء الثاني فيخصص خمس صفحات فقط ، والفن شأنه شأن الرياضة فسر حسب ويلز كمنفذ للتنفس المتعلق بالطاقة الفائضة للجنس البشري ، تصريفه للطاقة مبهج ولكن غير مفيد، ويدخل هنا الرسم الزيتي والشعر والموسيقى والرقص ولعبة الكريكت وكرة القدم وأشكال اخرى من الرياضة العقلية والبدنية. ويربط هربرت ريد بين نظرة ويلز هذه وبين استاذه هربرت[3] سبنسر.

---

١.النص عن: شارل لالو: الفن والحياة الاجتماعية. تعريب عادل العوا.بيروت (بلا تاريخ) ص ١٩:-١٩٥.

٢.لالو-كذلك-ص ١٩٥-١٩٦.

٣.هربرت ريد. كتابه السابق ص ١٥-١٦.

وسوف تسنح فرصة لاحقة – عند الكلام عن الفوارق بين العلم والفن، لبيان ملاحظات كثيرة تصلح ردا على وجهة النظر الوضعية المعادية للفنون هذه ومنها ملاحظة جون ديوي والتي مفادها انه اذا كان من شأن العلم الطبيعي ان يمدنا بموضوعات لا تكترث في كثير او قليل بالرغبات والامال البشرية فان هذه الحقيقة لاتسوغ القول بأن موت الشعر قد اصبح وشيكاً، بل العكس هو الصحيح[1].

---

١.جون ديوي: الفن خبرة ترجمة زكريا ابراهيم. القاهرة. ١٩٦٣، ص ٥٦٥.

والان وانا اعيد قراءة بحثي المقدم الى مؤتمر المربد السابع. وبعد مضي عدة اشهر على القاء البحث اغتنمت الفرصة لاغنيه بملاحظات وتوضيحات ومصادر، وجدت في كتاب عبد الجبار المطلبي– واشرت الى استفادة منه– عرضا للصراع بين العلم والشعر، وخصوصا بين بيكوك وشللي. وجدت اغناء لبحثنا. وللانصاف، تلخيصه بشكل واف: يذكر المطلبي بأسطر قليلة ان من اشكال الخصومة بين الشعر والعلم: الافلاطونية بسبب نظرية المعرفة الافلاطونية،اي بعد الفن عن الحقيقة، وكذلك التجريبية العلمية بسبب اعتمادها على ما هو مادي محس به تزدري ما يتصل بالخيال والعواطف والاحلام، فنجد في النصف الثاني من القرن السابع عشر من يقول: ((ان الشعر تقنية تعليم بدائي انتهى عصره، وانه لما تقدم العصر الخرافي تشجعت الفلسفة قليلا لتعتمد على قوتها من غير ماعون الشعر)). وكذلك ديدرو ويقول "يشتمل الشعر على شيء من ((اللاحقيقة)) غير ان من عادة الروح الفلسفي ان يمنحنا ملاحظة هذه اللاحقيقة، فوداعا لتمويه الشعر ووداعا لتأثيره)). عبد الجبار المطلبي– كتابه: مواقف– ص ١٦٢. ويقول المطلبي بعد النص مباشرة، وزادت الخصومة بين العلم والشعر، على مر الزمن حتى اذا انتهينا الى عام ١٨٢٥، وجدنا احد النقاد يقول : ((ينتج الشعر تأثيراً خادعا في عين الشعر، كما ينتج الفانوس السحري تمويهاً في عين الجسد، وكما يقوم الفانوس السحري بوظيفته في غرفة مظلمة ينجز الشعر غرضه، في عصر مظلم)). مطلبي،كذلك، ص ١٦٢. ويتحدث بعد ذلك مباشرة عن خصومة بيكوك وشللي حول الشعر، في عام ١٨٢١ بايطاليا كتب شللي ((دفاع عن الشعر)) Defence of Poetry وملخص هجوم بيكوك ان سبب تدني الشعر المستمر في العالم القديم هو رقي التفكير التاريخي والفلسفي. اما في العالم الحديث فقد وصل الشعر الى اخر اوجهه بعثا على السخرية ( بعد عصر الرومانسية وعصر شكسبير وعصر درايدن وبوب) وهو عصر البدائية الحديثة ((الشاعر في

**ب- تطورات الحركة الادبية خلال القرنين الاخيرين واثر التطورات السياسية والعلمية والاجتماعية عليها:**

**مكانة الادب والفن واتجاهاتهما على ضوء التبدلات الاجتماعية والعلمية من الثورتين الفرنسية والصناعية:**

ان تاريخ الحركة الادبية منذ الثورة الفرنسية الى اليوم وتلون المدارس الادبية والفنية وسمات الفن في هذه المرحلة او تلك وبالتالي صعود سهم العلم وانحسار الفنون او بالعكس، وحتى الدعوات ضد الفن يمكن تفسيرها على ضوء التطورات التي جرت في الساحة الاوروبية منذ الثورتين الفرنسية والصناعية من جهة، والتقدم العلمي الهائل والمستمر من جهة ثانية، ونوع الفلسفة التي سادت هنا، وهناك زمانا ومكانا، ونحن اذ نرسم فيما يلي لوحة هذه الاحداث نحدد في الوقت نفسه مكانة الادب والفنون واتجاهاتها. فشل الثورة الفرنسية وما تلاها من عودة النظم السياسية القديمة،

---

ايامنا هذه شبه بربري في مجتمع متحضر، فهو يعيش في ايام تصرمت فاراؤه وافكاره وشعوره وارتباطاته كلها تتسم بسلوك بربري وعادات مهجورة وخرافات، فمسير عقله شبيه بالسرطان يجري القهقري)). ص ١٦٤ من مطلبي، ويقوم دفاع شللي على تحليل خيال الشاعر في الاشكال الادبية والدراما وان الشاعر يعبر عن النظام المثالي كما استوعبه بالخيال وان الشعر ((سجل احسن اللحظات واسعدها لاسعد العقول واحسنها)) الشاعر يتصل بالخيال مباشرة بعالم الافكار الافلاطونية، فيتصل بذلك بالواقع الحق، بدلا من ان يحاكي محاكاة الافكار، وان للشعراء قدرة عن طريق لغتهم المجازية التي تنبض بالحياة، على الايصال والتأثير. ثم يدافع شللي عن لغة الشعر، فهي تخالف وسائل تعبير الفنون الاخرى، اللغة في الشعر مرنة تصور- لاننا صنعناها- القوة الخفية الكامنة فينا، اما وسائل التعبير في الفنون الاخرى فهي موجودة خارج انفسنا ولا تصدر من ذواتنا الداخلية، فتأثيرها اقل، ص ١٦٣-١٦٧.

ويعتمد المطلبي اساساً على كتاب، لم نراجعه، ونذكره لاهميته، ولفائدة القارئ وهو:

wimstatt JR.(W.K) and Books . C:Letrary Criticisim. NewYork ١٩٥٧, P. ٤١٤- ٤١٧.

والثورة الصناعية، والنقد العلمي ، وظهور المجتمعات الرأسمالية، تلك هي الاحداث الجسام في ساحة اوروبا، بل والعالم، لكن يبدو جليا من النتاج الادبي والفني بعد ١٨١٥ ان قوى العهد الصناعي الناشئة لم تترك سوى اثر ضئيل للغاية في الحركة الفكرية والثقافية، انتقد الشعراء والفلاسفة الذين تركوا اعمق الاثر في الفكر الاوروبي بعد١٨١٥مجتمعهم، ولكن حين راحوا يرسمون معالم مدينة افضل، اقتصر وحيهم فيما يتعلق بهيئة الاشياء المقبلة اقتصارا كاد يكون كليا على اراء مسبقة التقطوها من الكتب وليس من الواقع، ما عدا بعض المفكرين القلائل اظهروا تفهماً عميقاً للاتجاهات الاقتصادية السائدة وللقوى الجديدة ولنوع التغير الذي بدأ المجتمع الاوروبي ذو الطابع الزراعي يسير فيه نحو حضارة صناعية لم يسبق ان شاهد العالم لها مثيلا، وقد اخذت بعض حركات التمرد تعكر صفو التيارات الثقافية الرئيسة اثناء عهد العودة (ما بعد الثورة الفرنسية)، واما الشعور السائد فقد كان شعورا بخيبة الامل وضياع الاماني، وكانما قد زال لمعان جميع تلك التعميمات البراقة التي انتشرت في القرن الثامن عشر. وباءت بفشل ثورة الخياليين والمنطقيين بامكان قيام جنة على الارض، ومع تلاشي الرؤية الساحرة امام ضوء الواقع اليومي رثى وردزورث فجر ١٧٨٩ فجر الثورة الفرنسية رثاءً ينم عن حنين وأسى بهذه الابيات.

**حيث سلبت اساليب العادة والشرع والقانون**

**الهزيلة البالية الكابحة**

**جاذبية بلاد تلفها الرومانس**

وكما حدث لمعظم ابناء جيله، رضي وردزورث بتسوية العودة واعتبرها الحل الوسط: قران عرفي قام على اجداث احلام توارت تحت التراب، واستطاع شللي ان يصر بتحد منتش على ((ان الشعراء هم واضعوا الشرائع غير المعترف بهم )) الا انهم في ١٨١٥ كانوا مشرعين غير مفوضين. فلقد اضطرت شعوب اوروبا ان تعود فتضع ثقتها ثانية في

الامراء وفي الحكام العاديين الذين يوافق عليهم الامراء، وتعذر على المسلح المتأبط تخطيطا مثاليا للمدينة الفاضلة ايجاد من ينصره من بلاطات عصر العودة.وقد كتب مترنيخ متبجحاً :((لم اكن قط من زمرة الخياليين)). ولم يعد الملوك يكرمون فرسان القلم الذين كانوا يحملون على مساوئ المجتمع، بل على العكس وحتى في انكلترا كان الهلع من الثورة الفرنسية، مع انها انتهت، بمراسيم رقابة صارمة، لكن وبرغم كل ذلك بلغت الروح الرومنطيقية التي كانت قد بعثت الحياة في الادب والفن الاوروبيين في الربع الاخير من القرن الثامن عشر اوجها خلال العقود التي تلت ١٨١٥، لقد كانت الرومنطيقية سترة متعددة الالوان تروي غليل جيل قد زعزعت صدمة الاحداث الجسام ثقته بالعرف والعادات التقليدية، فنشد الخيال الاوروبي الذي اعيته وقائع العصر المرة التهرب من ذلك الواقع بلجوئه الى روايات ولترسكوت التاريخية المثالية والى مسرحيات شلر والقصائد القصصية والغنائية التي خطتها ايدي كتاب لازمتهم نزوات الوهم والخيال من كولردج الى مانزوني ومن هردر الى هايني الذي شاهد نوراً لم يكن له وجود على بر وبحر.

وقد جرت العادة ان تنظر الى الحركة الرومنطيقية باعتبارها ثورة قامت ضد حقائق العلم العقيمة وصمود النظريات الكلاسيكية، على اعتبار ان الرومنطيقية نطقت بلغة القلب ونبذت الاساليب المتكلفة وتبنت الانتاج الفطري، ولكن من الناحية التاريخية يجدر بنا ان نعيد الى اذهاننا انه بالرغم من انتصار اماني الكتاب الرومنطيقيين على المنطق والفكر الا انها ما انتصرت على شيء سواهما، فان ابطال الروايات الرومنطيقية، تماما كمبدعيهم الخياليين كانوا ينشدون حياة وراء هذه الحياة، او حباً اعظم من الحب، فكان مصير الطرفين واحدا، وهو خيبة الامل. واذ نجد ميلا بأسره يمجد امثال هؤلاء الابطال الخائبين، ندرك لم يتوجب على المؤرخ البحث عن الجواب في الاوضاع الاجتماعية لا في الاهداف المثالية الرفيعة. وقد

ربط الناقد الدانماركي براندس بين روح الاستسلام والانهزامية هـذه، وبـين مخلفات الثورة الفرنسية وذيولها، واشار الى ان ازالة الحواجز الاجتماعيـة قد سلبت الشباب الطموح تلك الذريعة التي كانوا يتسلحون بها لتفسير خيبتهم في سعيهم الى المجد والشهرة، فثاروا لذلك بان تبرأوا من هذا العالم الذي لم يانسوا منه التقدير والاعجاب.لكن هذا التفسير رغم اغرائـه لايسبر غـور العلة الى اعماقها اذ ان الجيل الذي خلفتها الثورة الفرنسية شهد اعظم هجـوم شنته الروح البشرية يتحطم على حصون انظمة التفرقة الاجتماعيـة. وقـد ارتفعت اراء جميع الطبقات عام ١٨١٥ (وان اختلفت الاسـباب) علـى ان الثورة كانت عملية مخفقة، ومثل خيبة الامل هذه تتعطش الى التـسامي، وان شعلة الثورة كانت لاتضطرم في الصدور(( كالسراج داخل القبـر)) تنـسج قربى مفتعلة بين القراء وبين تلك الشخصية الثائرة والدراماتيكية الرائعة من فاوست الى مانفرد،شخصيات تحدت القدر وازدرت انعدام فهم العالم لها، لقد كانت رومنطيقية عصر العودة ضرباً[١] من التعبير البروميثيوسى.

واذا تجاوزنا فلسفة هيغل التي اصـبحت نقطـة ارتكـاز للـرجعيين والاحرار ومحاولة اوكست كونت اقامة علم الدراسات الاجتماعية، نجـد ان البديل عن العلم والعقل كان هو فكرة القانون الالهي على يـد (دي ميـستر وبيردي لامنيه)، مستنكرين على العقليين تمجيدهم العلم كمصدر[٢] لكل حقيقة وتقدم.

في هذه الاثناء وحتى نهاية القرن التاسع عشر تعددت الاحداث، لكـن ابرزها كان التوسع الاستعماري الاوروبي عبر القارات، وقد اعطـى هـذا التوسع مع ما صاحبه من تقدم صناعي وآلي بأن الفضل في نجاحهم يرجـع

---

١.جفري براون: الحضارة الاوروبية في القرن التاسع عـشر. ترجمـة عبلـة حجـاب، بيروت، ١٩٦٣،٣٣-٣٨، وفي هذه الاثناء ظهر هيغل واوجست كونت، وبنثام.

٢.جفري براون- كذلك من ٣٨-٤١ حول التفاصيل.

الى تفوق انظمتهم ودينهم وثقافتهم وعنصرهم، وقد حدثت تطورات علمية عظيمة في القرن التاسع عشر، في البخار والكهرباء ووسائل النقل، وفي الجيولوجيا، (شارلس لايل) وفي الخلية ووحدة جميع الكائنات الحية (شلايدن ١٨٣٨) وفي الكهرومغناطيسية (مايكل فرادي) وفي التحول (قانون جول ١٨٤٠) وقانون حفظ الطاقة (هلموتز١٨٤٧)، بالاضافة الى جملة اختراعات كالقاطرات البخارية والتلغراف الكهربائي والتعدين[١] والمحرك اللولبي، كان اهم ما ساد على النطاق الفلسفي المستند الى العلم في هذه الفترة فكرة وحدانية الطبيعة، وان الانسان جزء من هذا النظام ويخضع لسننه وحدوده، وفكرة التغير التدريجي، الطبيعة لاتقفز قفزا، وان الانسان اقدم مما تصوره التوراة. اما في ميدان الفن والادب فقد ظهرت مفارقة عجيبة، فازاء هذه الانجازات التقنية الفائقة وانتشار فاعلية العلم التطبيقي، لم تتجه -كما هو متوقع- ميول العصر الادبية اتجاهاً علمياً لقد بقي تاثير الاختراعات على الفكر امرا مؤجلا، فكشفت العقلية الاوروبية في الربع الثاني من القرن التاسع عشر عن انشطار غريب، فلقد اخفق العلم بمنحاه العقلي الايجابي في استهواء الجماهير، بينما بسطت النزعة الرومنطيقية سيطرتها على الادب والفنون بما تنطوي عليه من توكيد على العاطفة والخيال، وعلى ما هو فوق الحس ووراء الطبيعة (ويكفي ان نشير الى ذيوع شهرة اسماء مثل جورج صاند (في الرواية) والفرد دي موسيه في الشعر وبلزاك في الادب العالمي وشوبان في الموسيقى ولاكروا في الرسم ولامنيه في الدين،وروايات سكوت التاريخية الفاتنة،بالاضافة الى لامارتين وميشليه وماكولي وكارليل وفكتور

---

١.حول التفاصيل جفري براون. ص ٦٨ فما بعد، وجون ديزموند برنال: العلم في التاريخ، المجلد الثاني. ترجمة د. شكري ابراهيم سعد. طبعة اولى ١٩٨٢، والمجلد الثالث. ترجمة د. علي علي ناصيف. ط اولى،١٩٨٢.

هوجو وبوشكين ومانزوني وادجار الن بو وآخرين، ولابد من ذكر بيتهوفن وفون ويبر وشوبرت ومندلسون وشوبان وفردي وفاجنر. وحتى منتصف القرن التاسع عشر طغى على الفكر والخيال الاوروبي التشويش والعنف، وقد اسهم اسراف الكتاب الرومنطيقيين ونزعاتهم الصوفية ونظراتهم الغامضة المشوشة واحلامهم الطوبائية في ازدياد التوتر في جو مشبع بالاماني والاهداف[1] البعيدة المنال.

ومنذ النصف الثاني الى نهاية القرن التاسع عشر حدثت اختراعات واكتشافات هائلة: التلفون والميكروفون والضوء الكهربائي والحاكي ومحرك الاحتراق الداخلي وعربة الترام الكهربائية ومبادىء التصوير الملون والمطبعة الرحوية والالة الكاتبة، وامتد استعمال الآلات الى الزراعة وغير ذلك، لكن الاهم هو الكشوف العلمية الكبرى، داروين ونظرية التطور (١٨٥٩-١٨٧١) وقوانين الوراثة لمندل (١٨٦٥) وفرنسيس جالتون (دور الوراثة) في تطور المخلوقات البشرية العقلي (١٨٦٧) وولهلم وندت عوامل الترابط بين العقل والجسد، وولتر باجهوت تطبيق فكرة التطور والانتخاب الطبيعي على لعادات والنظم البشرية (١٨٧٣)، وكذلك التقدم في حقول الطب والجراحة، وتجارب باستور روبرت كوخ ضد التولد التلقائي وجملة انجازات علمية اخرى في الكيمياء والجيولوجيا وبنية المادة ( القانون الدوري لمندلييف ١٨٦٩). وكان من نتائج هذا كله في ميدان الفلسفة والادب شيئان:

ففي ميدان الفلسفة، سادت الحتمية وان جميع الظواهر المادية الملموسة في الكون تسلك سلوكاً منطقياً معقولاً، وساد مبدأ السببية، والتطور على اسس داروينية، ومن الجهة الثانية اشتدت حملة الكنيسة على مثل هذه التفسيرات المادية لحد تحريم البابا بيوس التاسع في سنة ١٨٦٤ جملة من

---

١.كذلك براون ص ٦٨-٧٤.

هذه الاتجاهات اللاايمانية او المشوشة لفكرة وجود الله او المعجزات او قصة الخليقة، واتجهت دراسات اخرى لتطبيق مناهج بحث النصوص على اساس تاريخي مقارن على الكتب المقدسة خصوصا على يد شتراوس (ت ١٨٧٤) ورينان (١٨٦٣-١٨٨٣).

والشيء الثاني حدث في ميدان الادب. حيث ظهرت النزعة الواقعية مهيمنة على النصف الثاني من القرن التاسع عشر وخصوصا حوالي سنة ١٨٧٠، وقد طبق هيبوليت ادولف تين نظرية الجبرية العلمية والمنهج التاريخي الاجتماعي على الادب والفكر، معتبرا الاديب حصيلة للمناخ والتربة والجو التاريخي والحضاري حوله بكل ابعاده بما في ذلك التقاليد الاجتماعية والثقافية والطقوس الدينية.

ويمكن الاشارة لضيق المجال الى اسماء اهم ادباء هذه الفترة دون تعليق:

جوجول ابو الواقعية الروسية وتولستوي ودستويفسكي، وفي فرنسا جوستاف فلوبير -مع انه يعتبر نفسه من الواقعيين- والاخوان جونكور، واميل زولا زعيم انصار النزعة الطبيعية. وفي انكلترا شارلز ديكنز وجورج اليوت وجورج ميريدث وتوماس هاردي، ثم النرويجي هنرك ابسن. وفي امريكا برز في حقل الادب الواقعي[1] مارك توين وولت ويتمن. ويمكن الاشارة الى تطورات وممثلين في حقل الرسم يتراوحون بين الرومنطيقية والواقعية ويطلق عليها اتباع مذهب ((ما قبل روفائيل)) - (بري رفائيلين) هولمانهانت ودانتي جابريل روستي وجون افرت ميلي، وكان هؤلاء واقعيين برغبتهم الصادقة لرسم الحياة دون مواربة وبكل اخلاص، الا ان واقعيتهم لم تتعد الا ذلك بكثير، فان حماسهم لأساليب

---

١.في كتاب براون-اعلاه- اسم اهم قصة او رواية لكل اسم من هذه الاسماء. ص ١٤٤-١٤٦.

العصور الوسطى الفنية وسعيهم وراء الجمال المثالي ربطهم بعجلة المدرسة الرومنطيقية. وظهر هذا المذهب في فرنسا متمثلا في المدرسة البارناسية تحت زعامة الكونت دي ليل وسولي برودوم، اللذين استطاعا تكييف فنهم مع روح العصر العلمية والعقلية وتجريده من عاطفية العصر الرومنطيقي وتصوفه وذاتيته.

ويمكن الاشارة الى واقعيين من الفنانين هجروا المواضيع الدينية والكلاسيكية الجديدة كي يرسموا عاريات مجردات عن مقومات الجمال ومناظر طبيعية واقعية لكنهم وجدوا ابواب الصالونات مغلقة في وجوههم وكان جوستاف كوربي اول رسام استئثار تهمة الواقعية صراحة، وثار مع ادورد ماني على تكلف فناني الصالونات وتأنقهم العقيمين، وغير ان ماني اصبح زعيم المدرسة الانطباعية.

لكن الذي نال مقام الالهة في عالم الفن هوبول سيزان الذي لم يسترع الانظار الا قليلاً في السابق، كان صديقا لزولا وكلاهما ينزع الى المذهب الواقعي، لكن سيزان تعدى الواقعيين للانطباعيين ليكشف عن الشكل الهندسي في الطبيعة، واضعا القواعد الاساسية للانطباعيين المقبلين والتكعيبيين. وقد ادرك المعجبون به ان طابعه الفني لم يكن تقليدا، بل كان اعادة (( خلق الطبيعة))، فقد اعيد احياء المبدأ القائل بأن الفنان هو اهم عامل من عوامل فنه، وان المفكر لايقتصر عمله على مشاهدة العالم الموضوعي بل يتعدى ذلك الى فرض[1] الشكل والهيئة.

وفي اتجاه القرن التاسع عشر استمر التقدم العلمي والتقني متسارعا في جميع حقول العلم والصناعات والاسلحة والنشاط الاشعاعي والفيزياء (الاشعة السينية سنة ١٨٩٠ على يد كونراد رونتجن، واليورانيوم على يد هنري بكريل(١٨٩٦)، وعزل اليورانيوم سنة ١٨٩٨ على يد بيير كوري وماري كوري ثم اثبات وجود وقياس سرعة كهروطيسية سنة ١٨٨٦ على

١.كذلك ص ١٤٦-١٤٧.

يد هرتز وقبله كلارك مكسويل، وثم اختراع الرسائل التلغرافيـــة والراديــو وسحب بنجامين فرانكلين الكهرباء من السماء، وغدت الرياضـــيات الحديثـــة ورموزها لغة عالمية دولية، واصبح العلماء وقد عزلهم تخصصهم البالغ عن سائر الناس يشكلون نخبة متحررة تجمعها الروابط العلمية. وقد افتتن مجتمع القرن التاسع عشر بانتصارات العلماء والتغيير الا ان ذلك الافتتان اقتـــصر على العقل فقط، فقد ظل القلب وفيّاً لفكرة انسانية اقدم، وقد اعتـــرف مـــاثيو ارنولد في قصيدة له خاطب فيها المنادين بعهد علمي جديد قائلا:

كلنا اعجاب
بالدوي الآتي من لدنكم
يستسلم الزمان والفضاء
عندما تعطون الكون قانونكم
كلنا اعجاب
بقوى لاتكل
وفخر حياتكم
ولكن هذا كله
ليس لنا ولا منا بل لكم ومنكم

كان ارنولد يمثل الفكر الاوروبي بهذا، هذا الفكر الذي كـــان مـــايزال خاضعا للاساليب الادبية التـــي اعـــاد تثبيتهـــا عـــصر النهـــضة وخلـــدتها ارستقراطية القلم مدى خمسة قرون، وقد حمل ماثيو ارنولد بـــصفته مفـــتش تربية وتعليم، لواء الكفاح ليصد عن الاداب القديمة توغـــل العلـــوم الحديثـــة الدخيلة في المنهاج التعليمي مع الاصرار على اعتبـــار الاداب الكلاســـيكية نواة التعليم التقليدي، ومما جعل التربية والتعليم يعنيان المعرفة المستمدة مـــن

الكتب، والتي تتجاهل المشكلات العلمية في الحقل او في المعمل او في المتجر او في مخدع الطفل[1] او في المطبخ.

واذا تأملنا ادب الجزء المتأخر من القرن التاسع عشر نجده مرآة انعكست فيها مسبقا التطورات المقبلة. فقد لاحت امام الكتاب رؤى من خلف غشاوة المستقبل تنذر بتفكك الصرح البرجوازي وانحلاله، كما ابصرو سحابة العلم ترتفع بشكل مخيف، وكان كل منهم يسعى في نفس الوقت الى حل لغز نفسه الباطنية ... هذه الموضوعات الثلاثة المتكررة: العدالة الاجتماعية والعلم والنفس الباطنية ترشدنا الى الطريق التي انتهجها الادب الاوروبي عندما اخذ القرن يدنو من نهايته.

فالاتجاه الى الحياة بكل غناها هو الذي اذكى ثورة الواقعية خلال العقدين السابع والثامن من القرن التاسع عشر ومن جهة اخرى ظهرت كتابات تقيم الدليل على ان الحال لم تكن على احسن ما يرام حتى في افضل العوالم البرجوازية، كما في كتاب (( هنري جورج)) التقدم والفقر (١٨٧٩) وعمال النسيج تأليف جرهارد هاوبتمان (١٨٩٢)وقصص مكسيم جوركي المبكرة، وظهرت جمعية الفابيين في برطانيا سنة (١٨٨٣) والتي ضمت سدني وب وجورج برنارد شو، والتي هدف اعضاؤها الى (( تحرير الارض)) (( والرأسمال الصناعي من الملكية الفردية والطبقية)). ومع ازدياد طبع الكتب، وعدد ما يطبع من اعداد الصحف الا ان الفسحة المخصصة للاختراعات والاكتشافات العلمية لم تكن تتناسب عند انتهاء القرن مع اهميتها. لكنه ازداد شغف الناس بالمغامرات التي اتسمت بطابع وخيال شبه علمي مثل كتابات جول فول، وشرعت الروايات التي تتحدث عن حوادث تقع في عالم المستقبل من جراء العلم (القصص العلمي الخيالي)

---

١.كذلك ص ١٧٧- ١٨٠.

تزاحم الروايات التاريخية. وقد شاءت الاقدار ان تقوم روابط غريبة ما بين الروايات العلمية الجديدة وبين المثالية الخيالية .. فصور كتاب صاموئيل باتلر ((ازوهن)) (١٨٧٢) جمهورية مثالية فيها انتقاد لاوضاع انكلترا المعاصرة، وبيع مليون نسخة من كتاب ادوارد بلامي ((النظرة الى الخلف)) (١٨٨٧) ونالت عدة كتب رواجا مثل:اخبار من لامكان لمؤلفه وليم مورس (١٨٩١) وحرب العالمين ا هـ.ج. ولز (١٨٩٨) وكذلك رواية فرايلند: مجتمع المستقبل (١٨٩٠) لتيودور هرتزكا. واخذ المجتمع البرجوازي يشكو من اعراض المرض وانتشر المنتقدون للوضع الاجتماعي مثل اميل زولا واناتول فرانس ونيتشه وهاوبتمن ولويز اتوبترز زعيمة الحركة النسائية في المانيا، لكن قليلين منهم كان لديهم الدواء، رغم تشخيصهم للداء.

وفي حقل العلم كانت البوادر تدل على ان ثمة ثورة ضد الايجابية والجبرية العلمية. وهكذا اخذ العلم يجعل ذوي الشخصيات المرهفة الحساسة ترجع الى نفسها، مثبتا بذلك قول كولردج المأثور الذي تفوه به اوائل القرن اذ صرح ((بأن الشعر في الواقع لايأتي مقابلا للنثر حقا، بل للعلم)) وفي الحقيقة كان من الصعب التوفيق مابين الشعر والعلم. ومما يثير الدهشة في الادب الحديث عدم قيام شاعر للاشادة بأعمال العلماء الفذة الباهرة بشعر فذ رائع يليق بسير ابطال العصر الحديث.

وهذا الانشقاق في الثقافة بين صانعي الاشياء وواضعي الاناشيد كان اعمق من تباعد عرضي في ميدان الفكر، وقد عكس ادب العصر الخوف والتشكك من علم بدأ يقف بالانسانية في منحدر طريق لايعرف مداه، واخذ الرجل الحديث يستفيق من نشوة الانتصار ليرزح تحت وطأة فرديته المقفرة الحيرى المنعزلة يتمثل ذلك في ابطال روايات جوزيف كونراد: لورد جيم(١٩٠٠) ((هلموا الى الداخل)) كانت صيحة (ميجويل دي اونامونو) للم شعث ابناء جلدته الاسبان بعد انهزامات ١٨٩٨ وفي نفس اللحظة حذر جورج سانتايانا قائلاً: ان الذين يجهلون الماضي يحكم عليهم باعادته.ولقد

توسع الانشقاق بين اللاهوت والعلم، وفي الوقت نفسه تقدم عدد من العلماء المبرزين مثل هنري بونكاريه يشيرون الى ان القوانين العلمية نسبية واحصائية، وان العمليات الذهنية قد لاتخضع لذات الظواهر الطبيعية، هذا الاعتقاد الذي ناصره هنري برجسون، مؤكدا ان الوجدان، وليس العقل العلمي بامكانه فهم صيرورة الحياة وتدفقها، بينما يحولها العقل العلمي الى آلية موحدة.

وقد ادت فكرة النسبية الى اضعاف موقف الايجابيين والجبريين فاضطر الذين يتعطشون الى حتمية الاشياء الى البحث عنها في خارج النظام العلمي، فانصرف البعض الى ((الفن في سبيل الفن)) ومال اخرون نحو الدين، واعيدت على لسان الاكليركيين فكرة عدم التعارض بين العلم والدين. وفي الوقت نفسه وجد البعض في علم النفس راحتهم، وشاع انه لابد للفنان ان يصبح الى حد ما عالما نفسيا وكان كل شيء يؤدي الى الصراع النفسي والاعراض المرضية: انخفاض نسبة المواليدوبالتالي ضعف الحياة العائلية واجتثاث جذور الملايين من مسقط رأسها بسبب الهجرة الى المدن، ووضع العمال الاقتصادي المتزعزع. واذ الفى المواطن العادي نفسه وحيدافريداً بين الجماهير اخذت نفسه تتركز اكثر فأكثر على ذاته. وقد انعكست هذه النرجسية والتمجيد للذات في الفن واصبحت التعبيرية، القيام بالتعبير الحر عن افكار الفرد الباطنية،واحساساته بدعة فنية مقبولة وشاعت كلمات المونولوج الداخلي،كاشفة عن استغراق متزايد في الاحوال الباطنية عن الفكر والشعور،وقد برزت الرواية النفسية اكثر دقة وصقلا متمثلة في روايات وقصص وتمثيليات هنري جيمس وموريس باريس في ثالوثه الروائي ((عبادة النفس)) كما ابتكر في كتابه ((المجتثون)) ١٨٩٧ اصطلاحا لغويا صور حال الكثيرين من بين الحشود المجتثة التي عرضها جيله.

وقد ساعدت الفلسفة وعلم النفس على انتشار التفسيرات غير المبنية على اسس فكرية ومنطقية، تمثل ذلك في مذهب الذرائع لكل من

شارلزس،بيرس،ووليم جيمس والـذي يؤكـد علـى ان الارادة والرغبـة لا متطلبات المنطق هما اللتان تقرران معتقدان الانسان، وان النجاح هو مقياس الحقيقة، وربما كانت هذه الفكرة احدى وجوه استخدام الداروينية في افكارهـا عن بقاء الاصلح والتلاؤم. وكان قـادة الاقتـصادقد تـذرعوا بمبـدأ((بقـاء الاصلح)) كي يبرروا نظام التنافس غير الخاضع لرقابة، ومن جهة اخـرى تضمنت الداروينية والبراجماتية دعماً للاستنتاج القائل بـأن القـوة او ارادة القوة والقوة الدافعة هما اكثر فعالية في سعي الانسان نحو البقاء ممـا يمليـه علينا العقل او دقائق المنطق. وهذا ما مثله نيتشه من جهة، ومن جهة اخرى استخلص زعماء البروليتاريا الاستنتاج المناسب في معاركهم ضد الاوضـاع القائمة من اجل قلب النظم[1] والاستحواذ على السلطة)). وسوف تسنح فرصة لاحقة للحديث عن اهم انجازات العلم في القرن العشرين عندما سنتكلم عـن مشكلات العالم اليوم ودور الفن فيها)).

## رأي تومسن في سبب فقـدان الـشعر لمكانتـه فـي اوروبـا الرأسمالية:

لكنه ولابد لاكمال الصورة بالنسبة لمكانة الادب والفنون في ظل نظام لا رأسمالي، ولتقديم تفسير اخر عن سبب تضاؤل قيمة الـشعر ودوره فـي قرننا العشرين من تقديم هذه الصورة التي رسمها جورج تومسن في كتابـه (( الماركسية والشعر)) ففي الفصل السابع وبعد ان اثبت في الفصول الـستة قبل ذلك ان نشأة الشعر كانت اجتماعية مرتبطة باهداف الجماعـة والعمـل والحركة وممتزجة بالرقص وحركات العمل، علوان الفصل الـسابع بأسـم (( المستقبل)). لاحظ تومسن ابتداء ان منزلة الشاعر الاجتماعية تبدلت تحت ظل الرأسمالية. فقد كان شكسبير متصلا بلورد لستر، وبالرغم مـن كونـه

---

١.هذا تلخيص براون-السابق- ص ١٨٣-١٩١. .

برجوازيا في اصله وتفكيره ظل جزءاً من نظام الاقطاعي. اما ملتن،في الطرف الاخر، فقد استوزر لكروميل وكان موظفا في حكومة الكومنولث، كانت منزلته برجوازية ولكنه اظهر ارتباطا وثيقا جدا بين افكاره السياسية وشعره. وبعد عودة الملكية (بعد الثورة الفرنسية) حدث انتعاش جزئي لاعادة الاحوال شبه الاقطاعية لتبعية الشعراء الى الامراء، غير انه بظهور الثورة الصناعية التي اكتسحت كافة البقايا الاقطاعية الى الابد، اصبح الشعر سلعة والشاعر منتجا في سوق مفتوحة اخذ الطلب فيها على بضاعته بالهبوط المستمر. وخلال نصف القرن الماضي لم تعد الراسمالية قوة تقدمية ولم تعد البرجوازية طبقة تقدمية، وعليه فأن الثقافة البرجوازية بما فيها الشعر اخذت تفقد حيويتها. ليس شعرنا المعاصر من انتاج الطبقة الحاكمة، فماذا يعني رجال الاعمال الكبار من الشعر؟ لقد اصبح هم فئة صغيرة منعزلة عن المجتمع، ونقصد بهم مثقفي الطبقة الوسطى الذين لفظتهم الطبقة الحاكمة، ولكنهم ظلوا يترددون بالانضمام الى صفوف الطبقة الشعبية. وهكذا نجد الشعر البرجوازي وقد فقد صلته بالقوى الكامنة. للتطورات الاجتماعية. وتقلص نطاقه في الموضوع ونطاقه في التوجه الى الجمهور، لم يعد الان انتاج شعب، ولا حتى طبقة ، وانما نفر منزو.

لقد كتب شكسبير روائعه لتنشد بصوت جمهوري وحركات تمثيلية امام جمهور فيخترق بسحر كلماته الاف الافئدة. انعدم من شعرنا الان كل، هذا لقد كان الشعر في البدء عملا اجتماعيا ساهم فيه الشعر والشعب معا، اما شعرنا فقد اصبح فرديا الى درجة فقد بها صلته بالحياة. لقد جف عرقه. ظهر هومر في مستهل بداية مجتمع الطبقات. وجئنا نحن على نهايته. في زمن هومر كان الشعر شعبيا (وهذا الامر اثبته تومسن في الفصول الاولى من كتابه) وكسب نضوجه في اخر عهدالاغريق وفي انكلترا على عهد اليزابيث بدون ان يفقد شيئا من جاذبيته الشعبية. لقد اوحت الانجازات الاولى للثورة البرجوازية بالشعر الاليزابيثي ففتحت الابواب جديدة واسعة

للمستقبل. ثم تفجر عن حياة جديدة ولو على نطاق اضيق في اواخر القــرن الثامن عشر عندما اكتملت الثورة البرجوازية في انكلتــرا. لقــد اصــبحت القوالب الفنية للبرجوازية ((كلاسيكية)). اصبحت عقيمة ميتة واخذ شعراؤنا الشبان بهجرها. ولكنهم لايعرفون انهم يتوجهون للبحث عن قوالب جديــدة ، فان شاؤا ان يستعيدوا قدرتهم على الايحاء فيجب ان يبحثوا[1] عن وحيهم عند الشعب.

ولا يبدو العرض من استشهادنا بتعليل تومسن هــذا لفقــدان الــشعر لمكانته في الشعر الغربي مفهوما بكل دلالته مالم نكمــل مقــصود الكاتــب، فتومسن بعد ذلك مباشرة ينقلنا الى مكان وزمان اخر الــى صــورة جديــدة ومجتمع جديد، ينقلنا الى شعوب أسيا الوسطى وروسيا القيصرية ليحدثنا عما جرى للشعر، والاجواء الجديدة والتي عادت به الى سلطانه وحياته النابضة، ويذكرنا الكاتب بأنه اشار عدة مرات الى شعوب اسيا الوسطى كامثلــة مــن الشعر البدائي في العهد القيــصري، وان هــذه الــشعوب كانــت معرضــة للانقراض نتيجة الفقرو الاهمال، وكانت الامية سنة ١٩٨٣ اي قبل الثــورة البلشفية سنة ١٩١٧ تساوي ٧٨% بينما انخفــضت الــى ٨% فــي عــام ١٩٣٦، لقد انعتقوا من البدائية اقتصاديا واجتماعياً وثقافياً، وتحــول معظــم سكان بعض الجمهوريات الروسية الاسيوية الى سكان مدن، ولكن بدلامن ان تنقرض ثقافتهم، كما حصل للفلاحين الانكليز عند الثورة الــصناعية، نجــد ثقافة القازاق والقرغيز تزدهر، وتزهر عن حياة جديدة اكثر غنــى وحيويــة من اي وقت سبق. لقد حدث هنا شيئان:

**الاول:** ان هذه الشعوب شرعت بامتــصاص كلاســيكيات الحــضارة الاوروبية البرجوازية في الشعر والمسرح والقصة، فقــد تاســس المــسرح الوطني القرغيزي في عام ١٩٢٦، وبدا بمسرحيات ورقــصات محليــة ثــم

---

١.جورج تومسن: الماركسية والشعر.١٩٥٩، ص ٨٥-٨٧.

تطور فشرع بتراجم المسرحيات الكلاسيكية الروسية، وفي خلال العشر سنوات الماضية اكتسب شكسبير شعبية كبيرة تفوق شعبيته في وطنه انكلترا نفسها.

**الثاني**: ان هذه الشعوب لم تهمل ثقافتها الخاصة، ولا حتى فنهم الانشادي. فقد عادت المسابقات الشعرية التي كانت تعقد في مكان يجتمع اليه الشعراء والمنشدون على الخيل والابل، فيغني احدهم شعرا ويجيبه في الحال اخر، وكان هذا ((المربد)) ان صح القول انقرض، وعاد اليوم، في جمهورية القازاق، لكن الشعراء الان يأتون بالطائرة والقطار وبدلا من اقامته حول نار مخيم صار يعقد في افخر قاعة في المأتا، وبدلا من ان يتغنى الشاعر بالقبيلة كما كان سابقا، صار يتغنى بوطنه وبأسلحة صنعتها معامل قرغيزيه للذود عن حياة الوطن ضد المعتدينم الفاشست، وصاروا يتغنون بعمال التعدين والبناء والهندسة. وكانت الاغنيات تسجل باختزال اثناء الغناء وتنشر في الصحف وتذاع بالراديو.

ان هاتين الظاهرتين: استيعاب الثقافة الاوروبية والبرجوازية، وانعاش الثقافة البدائية الاسيوية موازية لبعضها بحيث لانستطيع ان نلمس فحواها التام ما لم يظهر اليهما كجانبين متممين لحركة واحدة، وبينما تطورت الثقافة البرجوازية حتى الان على حساب ثقافة ما قبل الرأسمالية دائما وهذه ظاهرة قديمة في النظام الرأسمالي، نجد انه في اسيا السوفيتية وكذلك في الصين انهما يزدهران ويجمعان معا في ثقافة جديدة تحافظ على ما حققته الرأسمالية وتستعيد ما فقدته-انها الثقافة الاشتراكية،وهذه هي البداية فقط.

ويعالج تومسن بعد ذلك مسالتين: كيف ستاتي النهضة على هذا المنوال في بلاد انمحى وكاد ينمحي فيها الشعر الشعبي الابداعي؟ وهو يقصد ادآب افريقيا وقارات العالم الثالث فهي كيفية انقاذ الترا ث الوطني الانجليزي من البرجوازية. اما الثاني فهي كيف نستعيد شكسبير الذي كان

في عصره قوة ثورية، وقد استأصلوا من اعماله[1] محتواها الثوري، والى هنا نقف[2] مع الكاتب، حيث لا يهمنا هنا جوابه على هاتين المسألتين، لنسجل ملاحظات مشابهة عند سوريو وديوي فيما يخص انقطاع الفنون الحديثة من اوروبا الغربية عن تراثها من جهة وعزلة الفنان وسط مجتمع آلي وانحسار دور الفن اليدوي امام الفنون الالية الصناعية من جهة اخرى.

## موقف سوريو من نفس الظاهرة:

فتحت عنوان(( الحاجة الجمالية في العصر الحاضر)) من كتاب سوريو ((الجمالية عبر العصور))[3] وهوفصل ينصب بالدرجة الاولى على فنون التصوير والنحت، لكن ملاحظاته تبقى مفيدة بصدد الشعر والادب ايضا، يلاحظ سوريو ابتداءً ان الذي ينتقل من قاعة تضم لوحات التصوير في القرن التاسع عشر الى قاعة تضم لوحات القرن العشرين تسول له نفسه ان يتحدث عن خط انحداري ومسيرة تقهقرية في الفن، وعلينا الاقرار بأن في أساس الوضع الفني للعصر الحاضر (القرن العشرين) رفضا عنيفا كاسحا لمجموعة القيم التي فرضت نفسها تدريجيا مع الزمن، وكأن الامور تعود الى نقطة الصفر، او كأن الفنان يبدأ من نقطة الصفر، وقد يتهيأ لنا ان المكتسبات البطيئة والثمينة التي جاءتنا من الماضي، تقابل اليوم بالانكار والاهانة ويستعاض عنها بالتوحش والغباء والقبح وبالفقر في طريق التفكير، وبنوع من البؤسوية،وبطريقة في الرسم صبيانية حينا، ولا معنى لها حينا

---

١.تومسن- كذلك: ص ٩٥.

٢.تومسن- كذلك. ص ٨٦-٩٥.

٣.ايتان سوريو: الجمالية عبر العصور. ترجمة د. ميشال عاصي بيروت، ١٩٧٤،. الفصول المشار اليها ادناه.

اخر، اي باختصار يستعاض عنها بنوع من الامية التي تضرب عرض الحائط بكل ما كان الرسام القديم يبذل في سبيل تعلمه سبعاً او عشراً من السنين، او اربع او خمس سنين في القرن التاسع عشر مثل المنظور وعلم التشريح وظلالية الضوء، وغير ذلك مما قضى عليه اليوم تماما او يكاد، ونستشعر الشيء نفسه في فن الموسيقى، فمنذ العصور الوسيطة حتى عصر ((باخ)) حدثت اكتشافات مطردة في عالم الانغام وتهندست فيه بنيات علمية قابلة تعبر بنبل عن جميع المشاعر الانسانية، وظهرت الى عالم الوجود آثار رائعة وغنية كأعمال باخ وسمفونيات هايدن وبتهوفن وبرامز واوبيريتات فغنر، واذا بعصرنا الحديث يطالعنا بانقطاع عن ذلك المجرى، ولا تخفى خصائصه السلبية على احد تحت شعار اللا ايقاعية وغيرها من النزعات المتحررة من قواعد النغم وتقاليد الايقاع، بحيث لايسع مراقب هذا التبدل الا القول بأن ما يسمعه ويشاهده هو رجعة الى حالة من البدائية والتوحش.

وكذلك الامر لمن يراقب حالة الشعر قد تخالجه خواطرمشابهة. لانه سيجد هنا ايضا ارادة مماثلة تقطع كل صلة بالتراث من حيث النظام الكلاسيكي للابيات الشعرية، ومن حيث الوضوح، بل من قواعد الصرف والنحو واصول التنقيط،وهكذا الامر في مجال الهندسة المعمارية بالرغم من بعض ما نلمحه من ظواهر التقدم التقني في المعمار، عندما يطالعنا فن العمارة الحديث بمكعبات ضخمة لا أثر فيها للتأليف والتزيين سوى تلاصق عناصر مصنوعة سلفا، قد يتوافر لها احيانا شيء من الخفة والمهارة، وقد لايتوافر.

وبعد ان يصوغ سوريو هذا الاتهام بهذه القوة يقول: وليس ينبغي ان نلطف من عنف تلك القوة، لانه لم يحدث في تاريخ البشرية، وفي تاريخ الفن، ان لاحظنا ازمة على مثل هذا العمق ولا رفضا بهذا الشمول للقيم الموروثة عن الماضي، ولا تصميما كمثل هذا التصميم على العودة الى

الابتداء من لاشيء، ويدفع سوريو فكرة ان تكون هذه الظاهرة مرتبطة بالحروب او بالتغييرات الاقتصادية والسياسية كما يفعل ديوي كما سترى واما هي حادث عفوي. فان من المستحيل ان نرى فيها اسبابا مباشرة لتطور بات عام ١٩١٢ يتصف بخصائص واضحة، ثم استمر منذئذ يتطور بطريقة مستقلة تماما، دون اية مفاجآت، لم يكن للاحداث السياسية والاجتماعية، او العسكرية، المأسوية التي تعاقبت خلال هذه المدة، ان تجعل مسيرته، بل عملت بالعكس على ايقافه حيث هو بصورة مؤقتة.

وبعد ان يعرض لمن يرى، وقسم منهم على مستوى عال جدا من الثقافة، ان هذه الظواهر الفنية دليل على هوس جنوني عام، او على عملية خداع واسع النطاق، ويرفض هذين الاتهامين، لايستبعد ان ثمة في النصف الاول من القرن العشرين ازمة فنية، لكن المهم ان نتساءل عما اذا كان هذا الانقلاب العميق في الفن هو استجابة لتبدل الحاجة الجمالية لجمهور بكليته وللبشرية في مجموعها اليوم، او انه فقط مجرد استجابة لحاجات هذه النخبة او تلك، او انه يعكس في الاقل حاجة شرائح محددة من وجهة نظر اجتماعية. ثم يسأل: كيف حدث هذا؟ ويجيب سوريو بان هذا الانقلاب الكبير يستجيب لحركة ضرورية، عميقة، لا مفر منها. وهذه الحركة يجب القول، ولدت داخل الفن، ولسنا نستطيع الجزم بأنها ولدت من من متطلبات الجمهور، وكلمة جمهور تعني القسم المحددة الذي يتعاطى اشياء الفن فيرتاد المعارض وصالات الموسيقى، ويقرأ مقالات النقد، لان هذا الجمهور لم يستطيع بسهولة تتبع مجرى التطور الفني، ولقد عبر، ومايزال يعبر عن ثورته على الوضع الراهن للانتاج الفني وبموضوعية نقول ان توطر الفن في المرحلة التأسيسية للفن الراهن قد حدث في اطار مغلق وهذا ما يفسر الى حد ما استفحال الازمة، ويلاحظ سوريو ان عاملا جديداً قد طرأ هو مشاركة الناس معا في المعطيات الثقافية الفنية بفضل انتشار وسائل الاعلام بشكل هائل(اصدار نسخ رسم ملونة،تلفزيون،راديواسطوانات،الخ) فلم يعد

التمتع بالثقافة حكراً على عدد ضئيل جداً، وهذا مايفسر الى حد تلك الهوة الشاسعة بين الفن الجديد والفن التقليدي، كما يجب القول بأن الفن القديم التقليدي،مايزال يحتفظ بحضور واسع النطاق،وأوسع من أي وقت مضى. وهذا ينطبق على التصوير والموسيقى والكلمة.يضاف الى ذلك عامل السياحة السهلة مما جعل الخباز في حينا يعرف فلورنسا والبندقية وروائع الفن وآثاره بما يقارب ما كان يعرفه هيغل، وأكثر مما يعرفه كنت عندما كتبا كتبهما الجمالية.

والنتيجة هي ان الفن المعاصر لايحل، بأي شكل محل الفن الموروث عن الماضي، بل انه مواز له ولصيق به. وينتهي سوريو الى تعليل لهذا الانقلاب الصفروي هو: ان الفن بمحاولاته يبحث عن امكانات فنية لم تستثمر، او انها لم تستثمر بما فيه الكفاية، وكأنما سوريو يعيد قول بعض شعرائنا: هل غادر الشعراء من متردم، او ماترانا نقول الا معاراً او معاداً من قولنا مكروراً، لذلك يبرئ هذه الحركات الفنية من ان تكون مدفوعة برغبة الادانة للماضي او التجاهل لجميع القيم التراثية. بل كل ما في الامر رغبة في السعي الى الكشف والافادة حيث لم يعد بالامكان اكتشاف المنابع الكبيرة واستغلالها، وذلك عن طريق التجاوز المؤقت لمقتضيات جمالية وفنية تقليدية، ويعدد سوريو بعض العوامل الرئيسة التي تضافرت على التأثير في مجرى التطور الفني المعاصر، بشكل حتمي وهذه بعضها: .

١- الميل الجارف الى التجديد، وهذه سنة الحياة.

٢- النسبية الفضائية: تطور الهندسية غير الاقليدية، والنسبية الاينشتينية.

٣- الانطلاق من فكرة ان هناك عالما ذاتيا ليس أقل واقعية، ولا أقل حقيقه من العالم الذي يعتبره الحس المشترك عالماً موضوعياً وواقعياً. وهذا مفتاح المدارس التعبيرية والسريالية.

٤- تجسد الحنين الى بنية الاشياء، وهي نزعة ذات صلة ببعض تطورات الفلسفة ويتضح ذلك في البنائية والتكعيبية، والصفائية.

٥- المرور من التجسيم الى التجديد، اي النزعة التجريدية، والتي لم تكن تظهر في الماضي الا في الاعمال الزخرفية او بشكل ضمني في بعض الرسوم الاكثر كلاسيكية، كما تظهر فيما يسمى بالاسلوبية والتي هي نوع من التوازن بين شكل الدرجة الاولى والدرجة الثانية، واعتقد ان هذا ينطبق على الرسم بالدرجة الاولى،ويتصل بهؤلاء من يطلق عليهم لقب ((الايحائيين)) الذين لايولون الشكل التجسيمي سوى نوع من الايحاء بالحقيقة والواقع. هذه هي العوامل وبالتالي يصل سوريو الى ان هذه الاتجاهات الفنية انما هي حصيلة التقاء وتضامن لمشاريع فنية لامجال للشك في شرعيتها، وان الفن الراهن هو مغامرة عقلية رائعة، تضيف الى روائع الماضي، بأكثر مما نعتقد بكثير، اكتشافات لامجال لانكارها ولا[1] للشك في قيمتها.

وفي الفصل الاخير من كتابه يلاحظ سوريو ان ثمة معطيات خارج الفن تستجيب لحاجات جمالية واسعة وتستقطب الاكثرية من البشر وهي التصوير السينمائي، وقد ولد هذا الفن ردة فعل في المسرحية والرواية والرسم لاتتمثل في محاولة تقليد الاشكال الجديدة للفن السينمائي، بمقدار ما كانت في المجهودات التي بذلت من اجل التميز عنه، ومن اجل خلق اشكال مسرحية، لا يستطيع الفن السينمائي محاكاتها، ومن اجل ان تقول الرواية ما لايستطيع الفيلم السينمائي قوله.

والمعطى الاخر هو الاذاعة والتلفزيون، وهناك ميادين تشبع الحاجة الجمالية بعيدةعن ميادين الفنون الجميلة: وهي المنجزات الصناعية كالسيارة او سد مائي كهربائي. او آلة جديدة، وكذلك الامور القديمة كالأسلحة والملابس والعربات والخيل والكلاب،وعلى العموم مما يسمى بنشاطات العمل لاسيما العمل الصناعي، ويلاحظ سوريو انه في بداية ظهور الصناعة

---

١.هذا تلخيص للفصل الثالث من سوريو- السابق- ص ٢٧٣-٢٩٧.

والنصف الاخير من القرن التاسع عشر ارتسم بوضوح التناقض بين الصناعة والفن، حيث بدت الظواهر التالية:

١- سيطرة العمل المصنوع بواسطة الالة على العمل المصنوع باليد.

٢- انتفاء المبادرة الشخصية او اللمسة الفردية من طريقة تنفيذ العمل.

٣- تكاثر النموذج الواحد وتضاعفه الى ما لانهاية.

٤- التراجع الجمالي في جميع مناخات الحياة في الريف وفي المدينة بسبب انتشار الصناعة وتلوث البيئة والدخان. ولكن الصورة الان تختلف، حيث امكن تقريب الفجوة بين الصناعة والفن، او بين الصناعيين ومحبي الفنون، فقد امكن كسو المصوغات باخراج اجمالي، كما التفت الى اهمية المحافظة على الطبيعة وموجوداتها، وعلى القيم الاثارية والجمالية، ومن جهة اخرى ينبغي الترحيب بمزج الصناعة والمصنوعات بقيمة جمالية لان هذا ببساطة يعني تعميم الحاجة الجمالية وجعلها[1] حاجة عالمية.

**موقف جون ديوي من نفس الظاهرة واسبابها:**

وقد عالج جون ديوي بشكل مفصل ظاهرة انعزالية الفنان، ومتحفية الفن، وانفصال الفنون عن الخبرة العادية سواء من جهة الجمهور او من جهة النقاد، وفيما يلي عرض شبه كامل لهذه المعالجة للاهمية.

يلاحظ جون ديوي الانتشار الواسع للاراء التي تعزل الفن وتضعه فوق منصة عالية، لدرجة ان الناس العاديين يعتبرون الفنون التي تتسم بأكبر قدر من الحيوية أشياء لايدخلونها هم انفسهم في عداد الفنون كالسينما وموسيقى الجاز والرواية الهزلية وما تروجه الصحف من اقاصيص الحب والجريمة والمغامرات، ولما كان الشيء الذي يعده الفرد العادي فنا قد

---

١.سوريو- كذلك- فصل ١٤، ص ٢٩٨-٣١٦.

اودع المتاحف والمعارض، فليس بدعا ان يلتمس ميله القوي الى الخبرات السارة في ذاتها منفذا طبيعيا له فيما تمده به البيئة العادية ، ذلك لان الراي الشائع بين الناس قد كان ثمرة لعملية فصل تم فيها عزل الفن عن الموضوعات.

١- الانظمة الحديثة الخاصة بالمتاحف وصالات العرض: يقول ديوي انه يمكن تدوين تاريخ مشوق للفن الحديث بالرجوع الى هذه الانظمة. الغالبية العظمى من المتاحف الاوروبية (مثلا) هي في جانب منها آثار تذكارية لقيام القومية والتوسع الاستعماري، فتكرس كل عاصمة جانباً من متاحفها لاظهار مناحي عظمتها الفنية الماضية، وتخصص الجانب الاخر لعرض الاسلاب التي جمعها حكامها اثناء غزوهم للشعوب الاخرى، كما هو الحال بالنسبة لاسلاب نابليون في اللوفر. لاشك ان هذه المجموعات تشهد بوجود علاقة وثيقة بين ظاهرة عزل الفن في العصر الحديث، وظاهرة القومية والروح العسكرية، ولا نزاع في ان هذه العلاقة قد خدمت في بعض الاوقات غرضا نافعا، كما حدث مثلا بالنسبة الى اليابان حينما كانت بصدد التطبع بروح المدنية الغربية، فقد استطاعت ان تنفذ جانبا كبيرا من كنوزها الفنية بتأميمها للمعابد التي كانت تضمها.

٢- نمو الرأسمالية: كان هذا عاملا قويا في نشوء المتحف باعتباره المقر الطبيعي للاعمال الفنية، وفي رواج الفكرة القائلة بان هذه الاعمال قائمة بذاتها في استقلال عن الحياة العامة. ولم يلبث الاثرياء الجدد ان شعروا بالحاجة الماسة الى احاطة انفسهم بالاعمال الفنية النفسية من كل نادر باهظ الثمن، وهذا اصبح الهاوي النموذجي هو بعينه الرأسمالي النموذجي عموما (ولا ادري لماذا لم يلتفت ديوي الى اعفاء اعمال الفن المشتراة من لدن هؤلاء من الضرائب).

٣- التباهي والتمظهر بمظهر ثقافي: هذه المرة من قبل الجماعات والشعوب او الدول، ببناء دور اوبرا اوتشييد المتحف واقامة المعارض. صحيح ان هذا يدل على ان الدولة او الجماعة ليست مستغرقة بتمامها في مسائل الثروة المادية وحدها، الا ان انفصال هذه المنشآت عن الحياة الجمعية انما يعكس واقعة هامة، هي ان تلك الاشياء لاتمثل جانبا من صميم الثقافة الاصلية التلقائية، فنحن هنا بازاء ضرب من التعويض الذي يبدو في موقف التباهي بالقدسية او التفاخر بالافضلية، لا نحو الاشخاص من حيث هم لم يكونوا كذلك بل نحو الاهتمامات والمشاغل التي تستفيد اغلب وقت الجماعة وطاقتها.

**موقف دين هوسيمان من نفس الظاهرة واسبابها:**

وينقل ابو ريان عن دين هويسمان ((علم الجمال الصناعي)) ما يلتقي مع بعض هذه النتائج، يرى ان من سمات العصر الحديث تحول عدد كبير ممن يزاولون الفن الجميل الى الفن الصناعي والتطبيقي نتيجة للصعوبات التي يواجهونها لتسويق مصنفاتهم الفنية فيسعون الى الربح وربط انتاجهم الفني بحاجات اجتماعية وصناعية ملموسة تعودعلى الفنان وعلى الممول بالفائدة، وبين العوامل المختلفة والمتغيرات التي دفعت بالفنانين بعد النمو الاقتصادي الرأسمالي والتوسع الصناعي وتطور اساليب الانتاج في العالم، وبين القيم والمعايير الجمالية والنزعات الفنية. نجد ان انفصال الفنان الحديث عن المجتمع ووقوعه تحت وطأة رجال الصناعة دفعت به الى انتهاج اساليب تجريدية ورمزية غريبة، كما دفعت في بعض الاحيان الى الانتماء لجماعات من الفنانين وجمعيات لها اهتمامات اجتماعية خاصة. وبهذا نجد ان مسار الحركة الفنية العامة تحول تدريجيا من الاكاديميات خلال القرنين

السابع عشر والثامن عشر الى جماعات الفنانين الخاصة والمدارس الفنية الحديثة كالتكعيبية والوحشية والباروك والبلورايدر، والسريالية وغيرها[1].

**موقف هربرت ريد من الظاهرة واثر كانت السلبي على النظرة الى الفن:**

وقد شخص هربرت ريد ما اسماه لطمات قاسية عانى منها ما اسماه بالفن البرجوازي الاكاديمي. وهذه اللطمات هي[2]:

**اللطمة الاولى:** اختراع التصوير الضوئي(الفوتو غرافيا).

**اللطمة الثانية:** وربما هي نتيجة للاولى كانت ارتداداً عاما لجميع الفنانين العمليين والنقاد الاذكياء.

انصرف التيار الرئيسي للفن عن الواقعية والمثالية وذلك منذ منتصف القرن التاسع عشر، وتورط في التعبير اللامبالي بالقيم الجمالية.

**واللطمة الثالثة:** الغروب العام لمفهوم فن الردهة.

استعمال لوحة زيتية او قطعة من النحت بطريقة زخرفية، لكن نادراً ما تجمع لأجل هذا الغرض فقط، وذلك ضمن الفكرة القائلة: كلما حصلنا على عدد اكبر، كلما كان الامر افضل. يتم الحصول على اللوحة او القطعة كجزء من تخطيط عام لهندسة زخرفية، بحيث تكون اللوحة الزيتية مثلا، عنصراً واحداً فقط، وفي الوقت نفسه، تكون عنصراً بحيث يستغنى عنه جملة.

هذا الميل يقضي على فردانية العمل الفني، ذلك لان اللوحة لم تجمع لأجل ما تقوله، بل لأجل ما تفعله، يعني لأجل مهمتها الزخرفية.

واخيرا يعزو هربرت ريد هذه المعاناة والانحطاط الذي اصاب الفن خلال القرنين الاخيرين الى الانتشار التوسعي للرأسمالية، فهو حالة توازن

---

١.ابو ريان: فلسفة الجمال. طبعة رابعة، الاسكندرية ١٩٧٤، ص ٦٨.

٢.هربرت ريد- كتاب سابق- ص ١٦٤، يوجد شرح لهذه الاثار.

مباشر معها[1] ومن الممكن اضافة عوامل اخرى ادت الى التقليل من دور الفن، هذه المرة مبعثها الفلسفة وبالتأكييد تمييز عما نوئيل كانت في القرن الثامن عشر في كتابة ((نقد الحكم الجمالي)) بين نشاط المجال الفني من جهة ومجال النظر العقلي والسلوك العملي من جهة ثانية، فاذا كان للذهن الذي ينشط في معرفته الطبيعية ان يوصلنا الى المعرفة العلمية واذا كان للعقل ان ينشط في مجال الحرية ليعرفنا بقوانين الواجب والاخلاق، فان لملكة الحكم أن تنشط في مجال الفن لتحدث الشعور باللذة والالم، وهكذا اكدت فلسفة ((كانت)) استقلال الفن عن تحقيق المنفعة او المعرفة النظرية وبذلك افسحت المجال لما قد تفرع بعد ذلك من مذاهب ونظريات قربت بين العمل الفني واللعب او بينه وبين اللذة، واشهر النظريات التي قرنت الفن باللعب نظرية شللر، الذي عرف الفن بأنه كاللعب نشاط تلقائي حر، وسبنسر الذي عرفه بأنه كاللعب استنفاذ للطاقة الزائدة، بينما جعلته نظريات اللذة تهويمات خيال[2] واحلام، ماذا كانت حصيلة هذه النظريات بالنسبة لمكانة الفن؟ التشكيك في قيمة الفن ومدى جديته كنشاط انساني.

---

١.ريد- كذلك- ص ١٨٢.

٢.وفي هذا الصدد يرى هويسمان ان كتاب كانت ((نقد الحكم)) هو سلسلة من الفواتح لكل علم مستقبلي للجمال، وان مستقبل علم الجمال كله موجود منذ الساعة بالقوة في ((نقد الحكم)): ليس فقط فخته وهيغل، ولكن شيللر وشيلنغ، وفنية ريختة الشعرية، وسهرية شلغل(شليغل)،ونظرية ((التلاعب)) -لعل الصحيح اللعب-لدى سبنسر رادروين، وفكرة ((الوهم)) لدى لانج او نظرية ((الاحتفال)) لدى غروس، وحتى نظريات البرناسيين، اصحاب الفن للفن، ونظرية كذب الفن لدى بولان، ونظرية الحدس لدى كروتشه، دون ان نسهو عن جمالية بودليروفلوبير، فكثير من الادباء والفنانين يجدون مصدرهم التاريخي او النظري في تمييزات (( تحليل الجمال)) الثابتة. انظر: هويسمان-كتابه السابق-ص ٩٤.

ونجد توسعاً في عزو كثير من المدارس الى كانت في مجال الفن في مبحث، الجمال في فلسفة كنط بقلم أ.أ. بالاشوف ضمن كتاب ((الجمال في تفسيره الماركسي)). ترجمة يوسف الحلاق. دمشق ١٩٦٨، ص ٥ فما بعد.وكذلك موجز تاريخ النظريات الجمالية- السابق- ص ٢٦٦.

وقد تأكد هذا القلق بما حققه العلم في القرن التاسع عشر من انتصارات رائعة جعلت بعض المفكرين والنقاد يتمسكون بالمناهج العلمية والتجريبية، الى حد ان جردوا النشاط الادبي والفني عند الانسان من كل قيمة ثقافية وكل اثر للكشف عن الحقيقة.

## الدفاع عن الاهمية المعرفية للفن:

وقد جاء الدفاع عن الاهمية المعرفية للفن من عدة اطراف، فمن جهة جاءت نظريات الحدس والتعبير على يد برجسون وكروتشة لتؤكد قصور العقل والمناهج العلمية في الكشف عن حقائق العالم الباطني للانسان، نعم هذه لها ميدانها الخاص وهو الميدان العلمي اي الكشف عن القوانين العامة والتطورات الكلية، اما معرفة الحياة في سيرورتها غير المتقطعة ومعرفة كوامن الفرد الانساني فطريقة الحدس[1]، وهو طريق الفن. وسوف تسنح فرصة لاحقة لمعرفة نواقص هذه النظرة، وان الحدس الفني شيء والحدس البرجسوني شيء اخر، وان الحدس الفني ليس مناقضا للعلم كما عند برجسون بل هو مكمل له، وهو ما اكد عليه جملة من الفلاسفة المعاصرين وبخط متواصل صاعد وهم هيدجروجون ديوي وكاسيرر وسوزان لانجر وهربرت ريد، وسوريو وريمون بايير[2].

وجاء الدفاع عن اهمية الفن، على اساس مختلف، وخصوصا عن الادب والشعر، على اساس سبر كنه التجربة الفنية ونوع التعبير الفني وبنيته، وطبيعة الحقيقة في الشعر والادب، ودور اللغة والرمز، وان الفن نشاط عرفاني، وادراك وانه يقرر حقيقة، ليس كما يفعل العلم، وان الفن مرتبط بالحياة، وانه حتى ما يسمى بالفنون التي لاتؤكد على موضوع، هي

---

١.اميرة حلمي مطر:مقدمة في علم الجمال. القاهرة ١٩٧٢، ص ٦٣،٦٤. كذلك: كتابها الاخر: في فلسفة الجمال. القاهرة.١٩٧٤. ص ١٤٣-١٤٦.

٢.سنوضح هذا فيما يلي من هذا المبحث، خصوصا في القسم الثاني، عند الكلام عن الفروق بين العلم والفن.

معرفة بنوع ما. وهذا الخط هو مانجده بخط صاعد عند ميرلو بونتي وهيدجر وجون ديوي وكاسيرر وسوزان لانجر وهربرت ريد وكولنجوود.وسوف نعالج هذا بمزيد من التفصيل عند الحديث عن دور ووظيفة الادب والفن، وكذلك عندما نستعرض الفروق بين التجربة الفنية والعلمية اوبين العلم والفن عموماً.

# القسم الثاني

## الفن[1] والعلم، تضاد وتكامل، مع تزايد الميل لغلق الهوة بينهما:

**أ-مواقف وتفريقات منظرين غربيين:**

١ - **تفريقات ديكارت:** سنثبت هنا فقط ما يساعد على رسم خط لغلق الهوة بين العلم والفن لدرجة اعتبار الفن نفسه معرفة بجوانب من الانسان بغير طريق العلم او منهجه. كما نهدف الى توضيح ان دراسة الفن لم تعد سواء في تفسيره او فهمه معتمدة على نظريات الالهام المتعالية، مع التأكيد على دور التصميم والتهيؤ وتدخل الفنان، والقصدية وسنقتصر على ممثلين باتجاه الأهداف اعلاه، وسنقف طويلاً عندالبعض مثل ريد وسويف وكولنجوود وعند ديكارت، ونبدأ بديكارت، وحسب تلخيص محمد علي ابو ريان لبحث قيم عن (( نظرية الجمال في فلسفة ديكارت)) لعثمان أمين يظهر أن موقف ديكارت الجمالي يتسم بالطابع النسبي الذاتي الذي يفسح مجالاً لتدخل الاحساسات والأهواء الفردية في تقديرنا للجمال، ويرجع

---

١-حول معنى(( فن)) عبر العصور، وانه عند اليونان والعصور الوسطى بعني((الصنعة)): روبين جورج كولنجوود ((مبادئ الفن)) ترجمة د. احمد حمدي محمود، مطبعة المعرفة القاهرة ( بلا تاريخ) ص ١٠ فما بعد، ونجد في هذا الكتاب تفصيلاً ممتازاً لعلاقة الفن بالصنعة،وهل الفن صنعة، ويورد كولنجوود بالتفصيل نظرية انه صنعة، والنظرية المقابلة، ثم يناقش كليهما، ويوضح الفرق بين الفن والصنعة. ص ١٦ فما بعد، والكتاب الاول، الفصل الثاني كله، وايضاح ان كلمة جمال لاتساوي كلمة فن،٥١. انظر القسم الثاني من هذا الكتاب عند معالجة اراء كولنجوود.

الفضل الى فكتور باش في فهم موقف ديكارت هذا الفهم فلقد أوضح ان نظرية ديكارت في الجمال يرتبط فيها العقل مع الاحساس فالموسيقى مثلاً تعتمد على حسن السمع، وكذلك تخضع للقواعدا العقلية المضبوطة، ومن ثم فأنه يتعين عدم التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال، وهذا الموقف النسبي نجده عند مونتاني قبل ديكارت وبسكال، اللذة الفنية عند ديكارت وسط بين طرفين: افراط في اثارة الحس وقصور عن اثارته. فلا توجد لذة فنية مع صوت مرتفع جداً أو منخفض جداً، أي أنه وسط بين الإفراط في بذل القوة العصبية وبين العجز عن استعمالها والموضوع الذي يحقق هذا الاتزان هو الذي يبعث فينا اللذة والسرور، ومن ثم فإن ديكارت لايعترف بحالات اللذة الباطنية العميقة التي لايشارك الحس في حصولها، وهو من ناحية اخرى يعترف صراحة بأنه لاسبيل الى تفسير لذة الحواس الا في نطاق العلم الطبيعي، فهي تعتبر إذا جردت من اللذة النفسية- ذات طابع فسيولوجي بحت. ومن ثم فإن جميع الفنون تنطوي على لذة ذات طبيعة عقلية بالاضافة الى اللذة الحسية، تتمثل في الشعور بالملاءمة من جانب الحس والعقل معاً، وبدون الأولى لاتكون الثانية، فالجميل يرجع عند ديكارت الى المجال الأوسط الذي شارك فيه العالمان الحسي والعقلي معاً حيث يحدث الانفعال عند اتحاد النفس بالبدن، ومن ناحية أخرى فانه لايمكن المطابقة بين الحق والجمال عند ديكارت على عكس الشائع عنه، إذ أنه ليست هناك بداهة جمالية كما هو الحال في ادراكنا للحقيقة.

فالحكم الجمالي يعتمد على أهواء الافراد وذكرياتهم وتاريخيهم الشخصي، وليست هناك قاعدة كلية شاملة لاحكام الذوق، أذ أن (( الجميل)) لم يبلغ بعد الى مرتبة العقل، ومن ثم فإنه يمتنع وجود مقياس محدد للذة،

ويصبح الحكم الجمالي خاضعاً لحصيلة اعجاب المتذوقين مما ينفي عنه صفة الموضوعية ويؤكد نسبيته المطلقة[1].

### تفريقات بيكون:

اما مع فرنسيس بيكون فنجد محاولة رد الفن خصوصا الشعر الى الخيال. وهي النظرية التي سنجدها عند كروتشة وكولنجوود وسارتر، وطبعاً بأشكال مختلفة- كما سيتضح لاحقا- وكذلك عند كولديرج، وعموماً مع سيادة النزعة الرومانسية والفلسفية المثالية في القرن التاسع عشر.

صنف فرنسيس بيكون النشاط العقلي عند الانسان على اساس القدرات المختلفة فأرجع الفلسفة الى العقل، وارجع التأريخ الى الذاكرة، اما الفن وهو عنده خاصة الشعر فقد رده الى الخيال[2].

### تفريقات كانت:

وعند كانت نجد استمراراً للوضع الوسط الذي وضع فيه ديكارت الفن او الجمال كوسط بين الحسي والعقلي. ولكن الشقة بين الفيلسوفين فيما عدا ذلك كبيرة، في مكان آخر اشرت الى ان كتاب كانت في (( نقد الحكم)) واراء كانت الجمالية كانت نقطة انطلاق لشتى المدارس الجمالية حتى اليوم،

---

١.تشمل لوحة التعريفات معظم الفلاسفة المحدثين من فرنسيس بيكون الى معاصرين، مع منظرين عرب أيضاً.

٢.اميرة حلمي مطر- مقدمة في علم الجمال، ص٢٩، وحول التفاصيل د. قيس هادي احمد: فرنسيس بيكون، بغداد، ١٩٨٠، ص ١٦٧-١٧٩. وكذلك : م. او فسيانيكوف وزسميرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية. تعريب باسم السقا. دار الفارابي. بيروت ١٩٧٠، مبحث: علم الجمال في عصر التنوير رقم٦ ص١١٩ فما بعد.

ولذلك ساقصر تناولي لما يتصل من آرائه بالفروق بين الفن والعلم، لكن قبل ذلك لابد- لفهم ماسنقوله لاحقا- من الاشارة الى ان نقطة الانطلاق لكانت حول الفن كانت مسألة هل الذوق الفني نسبي فردي، كما هو الذوق في سائر المجالات، وكان جوابه هو أنه من طبيعة مختلفة، ففيه بالضرورة عنصر ثابت مشترك بين الافراد والا لما حرص الفنان على ان يكتب او يرسم للاخرين، وان يتوقع منهم استجابة ما، مادام انه لايشاركه فيه احد سلبا او ايجاباً، فالتجربة الجمالية اذن ليست فردية، وفي الوقت نفسه هي لاتتعلق بما يروق جماعة معينة من الناس، عند كانت الحكم الجمالي يتصف بنوع من الضرورة تجعله اكثر من ان يكون تلخيصاً لأذواق الناس الفعلية، حين نحكم على شيء بإنه جميل، لانعنى فقط ان مجموع الناس يرونه كذلك، وانما نعني ان كل من يتأمله في نفس الظروف التي نتأمله فيها لابد ان يراه جميلاً، واذن فالراي التجريبي، الذي يكتفي بتسجيل الطريقة التي يحكم بها الناس بالفعل على الاعمال الفنية ليس كافيا، لانه يغفل عن الوجوب والضرورة والشمول في الحكم الجمالي. واذن فاساس الحكم الجمالي[1] عقلي ثابت.

هذا جانب، والجانب الاخر، يعترف فيه كانت بوجود عنصر الذاتية في التجربة الجمالية لان ادراك الجمال ((شعور)) يقوم به الشخص المتذوق نفسه، وفي حالة الاحساس بالجمال لاندرك صفة من الصفات الموجودة في الشيء ذاته، وإنما ندرك شعوراً ذاتياً بعثه فينا حضور هذا الشيء امامنا ومع ذلك فللحكم الجمالي مع هذه الذاتية صفة الموضوعية، فليس الاحساس بالجمال مشابها لاحساساتنا في حالة الحلم او التخيل الصرف، انما هو حكم يسرى على اي شخص يواجه نفس الموضوع في نفس الظروف.

---

١.هذا له مقارب عند شوبنهوز، كما سنوضح بعد قليل.

مما تقدم يمكن ان نستخلص ان الحكم الجمالي عند كانت يحتل موقعا وسطا بين الادراك الحسي الخالص من جهة، وبين التفكير المجرد من جهة اخرى. فصفة الشمول فيه تميزه عن مجرد الادراك الحسي. ولكن كونه في اساسه شعوراً يجعله مميزا عن الحكم العلمي اذ ان هذا الاخير لا يعتمد على الشعور. وانما يرتبط بصفات ثابتة في الموضوعات ذاتها، مجردة عن مشاعرنا الذاتية نحوها[1].

هذا اول فرق بين الفن والعلم، وهذا يصل بنا الى فرق آخر وهو أن هذه القدرة التي يستطيع الفن بها ان يوفق بين الاحساس وبين التفكير المجرد، ليست الا مظهراً لقدرة أعم على الوفيق بين مجالين أشمل من هذين، هما مجالا الطبيعة والحرية، وقد فرق كانت بين هذين المجالين تفرقة قاطعة في كتابيه: (نقد العقل الخالص)، و(نقد العقل العلمي). فعالم الطبيعة هو العالم الذي يخضع للضرورة والحتمية وللتسلسل الدقيق بين الاسباب والنتائج، وهو العالم الذي تتناوله العلوم الطبيعية بشتى فروعها. اما عالم الحرية فهو العالم الاخلاقي للانسان، فالانسان من حيث هو كائن اخلاقي، لابد ان يكون حراً في سلوكه، وان نتخلص من التسلسل الدقيق للعملية

---

١.فؤاد زكريا- أراء نقدية- السابق- ص٢٦٨ فما بعد، وتسمى هذه النقيضة الثالثة (في مقابل القضية الثالثة نفسها) وتسمى بالنقيضة الديناميكية( مع الرابعة ) انظر:

Kant: Critique of pour Reson,Evry man"s library. No. London ١٩٥٩. Transcendental ٩٠٩ Dialectic BK. ١١. Ch. ١١,Sect ١١. Third Antinomy. P, ٢٧٠- ٢٧٢- ٢٧٥.

وبالعربية: اميل بوترو: فلسفة كانت، ترجمة د. عثمان امين، القاهرة عام ١٩٧٢، ص٢٠٥فما بعد. وكذلك ص٥٣٥ فما بعد ونازلي اسماعيل حسين: النقد في عصر التنوير. ط٢. القاهرة عام ١٩٧٦، ص ٢٠١ فما بعد، وزكريا ابراهيم: كانت والفلسفة النقدية. القاهرة عام ١٩٧٢، ص ١٢٤، ١٢٨ فما بعد.

الطبيعية، والا لما كان للمسؤولية عنده من معنى او مسوغ، وهذه احدى نقائض كانت التي طرح فيها القضية ونقيضها[1].

والملاحظ ان كانت ترك للفن مهمة ازالة هذا التعارض، فالحكم الجمالي هو نقطة التقاء عالم الطبيعة بعالم الحرية:لان الموضوعات التي تثير هذا الحكم مستمدة من عالم الطبيعة او مرتبطة به ارتباطاً اساسياً، ولكننا نضفي على هذه الموضوعات بما لدينا من فاعلية حرة، صورة وشكلاً ملائماً، وننسب اليها في حكمنا الجمالي غرضية وغائية ترضي اذواقنا، وهكذا يجمع الحكم الجمالي بين عالمي الطبيعة والحرية، مثلما رأيناه[2] يجمع من قبل بين المحسوس والمعقول.

---

1 Kant: Critique of pour Reson,Evry man"s library. No. London ١٩٥٩. Transcendental ٩٠٩ Dialectic BK. ١١. Ch. ١١.Sect ١١. Third Antinomy. P, ٢٧٠- ٢٧٢- ٢٧٥.

وبالعربية: اميل بوترو: فلسفة كانت، ترجمة د. عثمان امين، القاهرة عام ١٩٧٢، ص٢٠٥فما بعد، وكذلك ص٥٣٥ فما بعد ونازلي اسماعيل حسين: النقد في عصر التنوير. ط٢، القاهرة عام ١٩٧٦، ص ٢٠١ فما بعد، وزكريا ابراهيم: كانت والفلسفة النقدية. القاهرة عام ١٩٧٢، ص ١٢٤، ١٢٨ فما بعد.

٢.فؤاد زكريا- آراء نقدية.ص ٢٧٠-٢٧١، واميرة حلمي مطر- مقدمة.ص٦١ وهناك ثنائية اخرى يوفق بينها الحكم الجمالي في اللذة الحسية او الغرضية بلا غرض والجزاء الاخلاقي يشرح فؤاد زكريا ذلك، ص٢٧١ فما بعد: وانظر نقد جون ديوي المطول لفكرة كانت حول لاغرضية الفن- كتابه السابق- ص ٤٢٧-٤٤٣،وجئنا على بعضها في مكان لاحق.

وانظر عن تفريقات كانت بين العلم والفن، وعن لاغرضية الفن:م. اوفسيانيكوف وزسميرنوفا- السابق- مبحث: علم جمال الكلاسيكية المثالية الالمانية في القرنين بين الثامن عشر والتاسع عشر، ص٢٥٨ فما بعد، مع توضيح رفض هردر لفكرة

وهناك فرق ثالث بين الفن والعلم،هو ان فكرة العبقرية تقتصر حسب كانت على مجال الخلق الفني وحده،أما العلم فلا يحتاج الى عبقرية، لأن اي شخص يستطيع اذا بذل الجهد الكافي ان يكون عالماً كبيراً، لأن العلم يسير على قواعد اما القدرة الفنية فلا تستطيع ان تضع لسيرها قواعد، انما هي[1] شعلة غامضة.

---

لاغرضية الفن هذه عند كانت، ورأيه على الضد ان لاشيء يمكن ان يعجب دون غرض ص ٧٨،٧٧ وجون فريفيل:الأدب والفن في ضوء الواقعة، ترجمة عمر مفيد الشوباشي،دار الثقافة العربية للطباعة، القاهرة ١٩٧٠ ص ٩ فما بعد، مع مقارنة بهيغل (ص١٠-٢٢).

وانظر ((الجمال في تفسيره الماركسي)-السابق- مبحث"الجمال في فلسفة كنط.بقلم أ.أ. بالاشوف،حيث يقدم رايا طريقا وصحيحا حول فهم فكرة لاغائية الفن عند كانت من قبل باحثين كثيرين- برجوازيين- على حد تعبيره- اذا فهمناها تاريخياً ضمن ظروفها، حيث كان الفن في خدمة الاقطاع والبرجوازية، فهو لايريد اخضاعه لهم. فعمله تقدمي. ولكن باحثين حرفوا دعوته الى الفن للفن وعدم ارتباط الفن بالمعرفة. وان كانت في فلسفته الجمالية في فترة ما بعد النقدية في كتابه(( علم الانسان من الناحية الذرائعية))، تخلى عن آرائه المتافيزيقية في فلسفة الجمال، توضح ذلك ص٣٥-٣٩. وعكس ذلك وبنظرة غير دفاعية، بل مكررة للفهم المرفوض هنا، يرى ف،م موريان، بحثه: المثل الاعلى للجمال: الجمال في تفسيره الماركسي- السابق- ص٣٧١ فما بعد.

١.فؤاد زكريا- آراء نقدية- كذلك – ص٢٧٤: وحول معالجة مماثلة ولكن مختصرة ، ابو ريان. ص٣٥ فما بعد.

**موقف شوبنهوار وبرغسون:**

يبدو أن رأي شوبنهوار في ان الفن نوع من المعرفة فيه شبه بهذه النقطة عند كانت فالفن عنده ليس معرفة بموضوعات فردية محسوسة، كما هو الحال في الادراك الحسي للانسان، لكن في الوقت نفسه ليس معرفة تصورية. مجردة. كما هي الحال في العلم، وإنما يحتل الفن موقعاً وسطا بين هذين.

طبيعة المعرفة في الفن هي معرفة ((بالمثل)) لا المفارقة كما عند افلاطون، بل المثل بمعنى الجوهري في العالم. تأمل قلب الاشياء والتغلغل في ماهياتها الباطنية في الاشياء من خلال التخلص من مطالب الارادة الفردية من اهواء ومطالع، وذلك عن طريق الفنون وخصوصا الموسيقى. لكن نلاحظ مع فؤاد زكريا ان شوبنهوار يزيل بطلبه من الفن الارادة الفردية، والصفة الفردية في نظر الفنان الى الاشياء الفارق الاساسي بين موضوع الفن وموضوع العلم. فالاخير لايتناول من الاشياء الا اوجهها العامة المشتركة بين كل الافراد، وعلى العكس فأن عيني الفنان الفاحصة هي التي تضفي الفردية على موضوعات لا نلاحظها في حياتنا المعتادة، او تعتبرها انماطاً مكررة، وربما كانت اهم صفات الفن هي قدرته هذه على ان يكتشف ماهو منفرد، لايتكرر، في كل شيء يتخذه موضوعاً[1] لفنه ، وعند برجسون الفن حدس صوفي، مع ذلك فهو اول درجة من درجات الفلسفة، وهو مع ذلك نوع من المعرفة الحقيقية لايطالها العلم. وهكذا ينسب برجسون للفنان مقدرة حدسية- صوفية، لاتعين على فهم جوهر الابداع الفني.

---

١.فؤاد زكريا- كذلك آراء نقدية، ص٢٧٥-٢٧٩ فما بعد، حيث يورد آراء نيتشه التي تؤكد الجانب المقابل لآراء شوبنهور، مؤكداً ان مهمة الفن ليس إماتة ارادة الحياة والرغبات والمشاعر الحية، بل تقويتها وبعثها، كذلك ابو ريان: ص ٤٣.

والخلاصة ان هذه الوجهة من النظر تضع العقل والعلم كمعرفة للظاهر، وتضع الحدس(والفن ابرز أمثله)[1] كمعرفة للباطن.

### تفريقات كروتشة:

وعند كروتشة تحديد لمكانة الفن من النشاط الانساني واضح، فالنشاط الانساني نوعان: معرفة نظرية وعمل. والمعرفة تسبق العمل، لكن المعرفة ايضا قسمان: معرفة حدسية وأداتها المخيلة(فن)، ومعرفة منطقية وأداتها العقل (العلم والمنطق والفلسفة). الاولى معرفة تتناول الفردي، والثانية تتناول الكليات او القوانين العامة،الاولى تبدع صوراً، والثانية تبدع تصورات عقلية. الاولى تعبر عن مشاعر، وهذا ما يكون علم الجمال، والثانية تتناول العموميات والعلاقيات، وأداتها العقل وهي مولدة للمفاهيم، لاتتناول التعبير الجميل بل التعبير الصادق، وتكون علم المنطق والفلسفة. أما العمل فالقسم الاول منه اداته الارادة، وهو يهدف الى المفيد، وعمله هو الاقتصاد، والقسم الثاني منه لايقع على الفردي، بل على الكلي، ويهدف الى الخير وعلمه الاخلاق[2].

الفارق الاساسي بين الفن والعلم هو ان الفن مستقل عن جميع الاعتبارات العملية، وهي نظرية الفن للفن، واذا كان ثمة نتائج عملية للمتذوق فهي عارضة، ومهما كان للفن من مضامين عملية او اخلاقية او دينية، فهو شيء لم يقصده الفنان، كل هم الفنان، التعبير عن نفسه، بغض النظر عن كل اعتبار من هذا النوع، وحتى الصورة التي يتخذها التعبير(عن طريق الرسم او الكلمة او الصوت الخ) يعد اضافة الى العمل الفني الاصلي،

---

١.زكريا ابراهيم: فلسفة الفن،ص٣٣،وسنأتي على ناقدين لحدس برجسون هذا لاحقاً، خصوصا عند كلامنا عن اقسام الحدس.

٢.اميرة حلمي مطر: المقدمة، ص٩-١٠، زكريا ابراهيم فلسفة الفن، ص٤٢، ٤٧، ٤٩، ٦٠، ٦٢ .وتعتبر اميرة كولنجوود وسارتر متابعين لكروتشه في نظريته ان الفن تعبير وحيال، وفي مكان لاحق سنوضح مدى سلامة الحاق كولنجوود بكروتشه.

وهي اضافة تنتمي الى المجال العلمي، ولا شأن لها بالجمال ذاتـــه، كمـــا ان الفنان عندما يعبر عن احاسيسه الباطنية لايستهدف امتاع المتذوق[1].

ويرى كروتشة ان الفن ينفر مـــن العلـــوم الوضـــعية والرياضـــيات، والتصنيف العلمي من الشعر كالماء والنار او كالارض والسماء، وليس اقتل للفن من جفاف العلم وصرامة النزعة العقلية. ومع ذلك فالفن كمعرفة نظرية

---

١.فؤاد زكريا- آراء نقدية- السابق-ص ٢٨١-٢٨٦، حيث يعرض لاراء كروتشه باسم: النظرية التعبيرية عند كروتشه، ويقدم عدة انتقادات مهمة على النظريـــة التعبيريـــة، وبضمنها نظرية الفن للفن، ومن المفيد ذكرها دون شرح لفائدة القارئ:

١- نظرية الفن للفن كونت رد فعل قوي ضدها نظراً الى ماتفترضه من انفصال لـــروح البشرية الى مجالات كل منها مقفل على ذاته، وهو امر تأباه وحدة الشخصية الانسانية وتداخل مظاهر نشاطها.

٢- تتجاهل نظرية كروتشة التعبيرية (( مادة)) الفن وتعدها مجرد أداة ثانوية، كما تفـــرط في عدم الاهتمام بالاخراج الفعلي للعمل الفني باعتباره عندها مجرد وسيلة، بينما يبقى التعبير الحقيقي هو الاصل الباطن في نفس الفنان فحسب.

وهذا كله نقص في فهم العمل الفني شكلاً وموضوعاً( ولابد من ان اذكر هنا ان اميـــرة حلمي مطر تقدم نقداً مشابها لما يقدمه فؤاد زكريا هنا، مع تفصيلات اضافية مهمة، حيث تستند على أعمال جوتهولد لسنج وآخرين المؤكدة على اهمية المادة التي تستند اليها الفنون مما يترتب على الاختلاف في المادة اختلاف في امكانية التعبير- تقـــسيم الفنون الى تشكيلية معتمدة على المكان، وتعبيرية معتمدة على الزمان الخ- وكـــذلك نورد تصنيف آتيت سوريو للفنون على أساس الكيفيات الحسية، بحيث يقابل كل كيفية فن معين. فالالوان يقابلها تصوير خالص- تصوير تعبيري، والخطوط يقابلها زخرفة آرابسك- رسم، والحجوم عمارة- نحت،والأضواء اضـــاءة فوتوغرافيـــة- ســـينما، والحركات- رقص، تمثيل صامت، واللغة الصوتية شعر- نثر، والنغم- موســـيقى- وموسيقى درامية،(اميرة حلمي مطر، مقدمة، ص٣٠-٣٤).

ويقدم فؤاد نقداً ثالثا هو رد على فكرة كروتشه:(( المتذوق يستعيد مـــشاعر الفنـــان)) لان العمل الفني الواحد قد يثير احاسيس متباينة كل التباين في مختلف الناس، ونقد رابع: الفن لايعبر عن المشاعر الموجودة من قبل، بل عن الممكن ويخلق مشاعر جديـــدة. فؤاد. آراء ص٢٨٤-٢٨٦.

طريقها الحدس، وهناك فرق آخر فالعلم نشاط يتسم تاريخه بالتقدم بينما، لايوجد تقدم جمالي في تاريخ الفن، لان كل عمل فني دائرة خاصة بحد ذاته، وضمن علاقاته بنشاطات الانسان الاخرى مرحليا يمكن فقط ان يحقق تطوراً[١].

### تفريقات سانتيانا:

ويرى سانتيانا ان طبيعة الجمال كائنة في الادراك الحسي الذي يصاحبه حكم نقدي، وعنده ان الادراك الحسي الممتزج بالحكم النقدي هو ادراك، والقيم نوعان:جمالية اساسها النشوة، واخلاقية واساسها التفضيل، وكلا النوعين لايستندان الى العقل. ونعني بأنه قيمة: انه انعطاف من الذات وميل وجداني نحو شيء بعينيه.

هنا يكون الحكم العقلي مبنياً على الواقع، اي على التحليل والتجريب العقلي وهما ليس من الحكم الجمالي في شيء،لان التذوق الجمالي تذوق مباشر للاثر الماثل امامك،انت تتذوقه قيمة اضفتها اليه من عندك ولم تقف عند حدود عناصره الواقعية. وهنا يبرز فرق آخر وهو ان المعرفة العقلية تزداد على مر الزمن ،هي لا فردية، ونحن اكثر علما بالطبيعة من اسلافنا، اما الادراك الجمالي فمن التناقض القول انه يزداد، اذ لا فرق في الجوهر والاساس بين فرد من الناس يقف اليوم ازاء شيء ما فيحس له لذة في نفسه، وبين فرد من الاسلاف الغابرين احس هذه اللذة، كلاهما ادراك جمالي على حد سواء.

قلنا ان احكام العقل والعلم تختلف عن الجمالية والخلقية، الاولى مدارها ((الواقائع)) والثانية مدارها ((القيم)) التي يضيفها الانسان الى تلك الوقائع، ولكن الحكم الخلقي يختلف عن الجمالي: الاول يهدف الى غاية

---

١.زكريا ابراهيم- المواضع اعلاه نفسها- انظر حاشية(١) ص ٥٩ اعلاه.

الخير، اما الجمالي فلا يستهدف غاية سوى المتعة المباشرة. الاخلاق احكامها اقرب الى العمل الجاد بينما الادراك الجمالي ادخل في باب اللعب، انه كاللعب اطلاق لطاقة مختزنة لاتتطلب ضرورات الحياة ومنافعها، فتراها تنبثق انبثاقا تلقائيا لا افتعال فيه ولا تصنع[1].

وهنا لابد من الاحتياط فاذا كان كل ادراك جمالي لذيذاً فما كل لذيذ ادراكاً للجمال، والطابع المميز هنا، هو انه مع ان اللذائذ الجمالية مقرها الجسد كاللذائذ الجسدية، لكن ثمة فرقا بينهما هو ان اللذة الجسدية تتبلور حول عضو معين من البدن. بينما اللذة الجمالية شائعة لاتتقيد بعضو معين، كأنما هي حساسية شفافة تنقلنا من حالة النشوة الداخلية الى الشيء الخارجي الذي هو مصدرها نقلا مباشراً، دون الوقوف في منتصف الطريق عند هذه الحاسة المعينة او تلك. وهنا نأتي الى الخاصة المميزة الفاصلة التي بها يكمل تحديدنا لمعنى الجمال، فالى جانب كونه يتميز بأنه ادراك "القيمة" لادراك لواقع، كما هي الحال في العلم،. وبأنه ادراك ايجابي مباشر لا ادراك للجانب السلبي بطريق غير مباشر،كما هي الحال في الاخلاق، اقول انه الى الى جانب هذا نراه يتميز بأنه يتضمن اخراجاً للنشوة الباطنية الذاتية الى الشيء الخارجي ليضيفها اليه وكأنه جزء منه.اي كأن النشوة صادة عن الشيء الجميل نفسه[2].

ولا يظهر الفرق بين العلم والحكم العقلي من جهة وبين الحكم الجمالي عند سانتيانا بوضوح مالم تبرز نظريته في الممكن والواقع، وهو ماسنفصله بعد قليل، والمفيد هنا هو ان سانتيانا يرى ان العلم يتعامل مع ماهو ((واقع))

---

١.سنفصل بعد قليل نظريته في ان الفن لعب بمعنى مخالف لنظرية الفن للفن.

٢.انظر مقدمة زكي نجيب محمود للترجمة العربية لكتاب سانتيانا، ص١٦-٢١، وكذلك ص٤٠-٥٠منها، وحول مزيد تفاصيل الكتاب نفسه، الجزء الاول بعنوان((طبيعة الجمال))،ص ٤١-٧٧،خصوصا ص٢٣، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٤، ٦١، ٦٢.

اما الفنان فيتعامل مع الواقع ومع مايتصوره من امكانات اخرى لعوالم او احداث هي غير ماهو موجود، او متحقق. والفنان يصل الى ((مثل)) او ((نماذج)) يقيس عليها الجمال، وليست هذه المثل كمثل افلاطون، مفارقة اولها وجود مستقل خارج الاشياء، بل ان الفنان يخلقها من خبراته الحسية الجزئية، فيتصور صورة (( لجواد)) اسمى من خلال رؤياه لاشخاص وصور (( جياد)) وهكذا، المثال بقايا تكرار الصور الحسية وهكذا.

وهنا يبرز فرق اساس بين العلم والفن فيما يتعلق بمقياس الصدق. فالصدق مع انه مصدر لذة جمالية، كما هو في العلم، لكن الصدق غير كاف وحده جمالياً: العلم هو استجابة لرغبتنا في المعرفة ولذلك ففيه نطالب بالصدق كله ولاشيء غير الصدق، بينما الفن استجابة لرغبتنا في التسلية وفي اثارة حواسنا وخيالنا، انه امكانات جديدة مضافة الى الواقع، ولذلك فالصدق يدخل فيه فقط بمقدار خدمته لهذه الغايات[1].

ويتعلق بهذا ان الصدق في العلم حيادي، التصور العلمي للشيء هو صورة معممة انه بمثابة التجريد الشديد الذي يجتزئ قدرا يسيراً من جمهرة الادراكات والاستجابات التي يولدها هذا الشيء.

اما التصور الجمالي له فهو أقل تجريداً لأنه يحتفظ بالاستجابة العاطفية، وباللذة التي تصاحب الادراك باعتبارها جزءاً لايتجزأ من الشيء المدرك[2].

ومن المهم ملاحظة ان جون ديوي بجانب الحق عندما يضع سانتيانا ضمن نظرية ((الهروب)) التي تضم بحسب ديوي الى جانب افلاطون وافلوطين وكارليل[1].

---

١.سانتيانا، نفس الكتاب- ص٤٧-٤٩.

٢.كذلك ص٧٣.

ولتوضيح ذلك ساقدم مجملاً بنظرته الفلسفية العامة والتي تتجلى من خلالها نظرته في الوجود ونظرية الواقع والممكن، ودور العلم والفن، ونظرية الخيال، والحق ان سانتيانا يفهم من نظرية ان الفن لعب، ان قيمته في ذاته لا انه عديم القيمة وشتان، ما بين[2] الاثنين، كما ان الفنان يتعامل مع عالم الواقع وعوالم الممكنات، مستنداً بالخيال، الذي عماده الحس،((وبالمثل)) التي يستمدها من خبرته الحسية، وليس من أي عالم فوقي خارج الخبرة[3]، وقد صدق زكي نجيب محمود في تميزه سانتيانا عن افلاطون، المثل عند سانتيانا موجودة في الاشياء، هي تجمع من المشاهدات من قبل الفرد فهي نسبية[4] وهو لايقول يمثل مفارقة، المثل رواسب التجربة، وهي مكتسبة ويرفض نظرية افلاطون وينتقدها.

كما يرى ان الطبيعة تفسر نفسها بنفسها، فهي الحقيقة كلها، وكل مايفعله الانسان هو مجال خبرته والخبرة جزء من الطبيعة، ولاحاجة للبحث عما وراءها لتفسيرها.

وفي مقابل المتحقق في الطبيعة توجد امكانات، وما يتحقق هو جزء يسير من امكانات لانهائية(مثلا ان يكون العالم بغير هذا الوضع). اما لماذا وجد هذا العالم وليس سواه من امكانات فجواب سانتيانا: ان مبدأ الاختيار طبيعي صرف،(لاحظ ان جواب لايبنتز: انه احسن العوالم، وجواب وايتهيد: ان هذا العالم اقرب عالم الى منطق الفكر).

---

١.جون ديوي: الفن خبرة،ص٤٨٨-٤٩٤، حيث يفصل المدارس حول وظيفة الفن ص٤٧٧ فما بعد.

٢.سانتيانا، نفس الكتاب-.ص٥١ فما بعد.

٣.سانتيانا، كذلك. ص١٤٨-١٤٩، ٥٩ ، ٧١، ٧٣، ١٨١، ٢٤٩. ٢١- سانتيانا، كذلك. ص١٤٠ فما بعد.

٤. سانتيانا، كذلك. ص١٤٠ فما بعد.

عند سانتيانا الطبيعية مادة تسير الى غير نهاية فلا تستهدف هدفاً، لاخلقياً ولا عقلياً، وما الكائنات الحية الا امثلة من تكوينات مادية تحدثها الطبيعة، تتجلى حتى ظهور الحياة فالعقل ويتميز الكائن الحي عن الجامد بثلاث: قدرته على الاحتفاظ بوجوده عن طريق التغذي بموجودات اخرى، وانه قادر على تكرار نفسه بالتناسل، وانه يستطيع بنفسه اصلاح مافسد من كيانه، وهذا معنى النفس، فهي ليست سوى مجموع الوظائف، والنفس والعقل ظاهرة من ظاهرات الجسم الحي.

تحقيق العالم العقلي من بين الممكنات الاخرى، وهذا معنى الحق والحقيقي،ولو حدث بشكل آخر لكان الحق غير هذا. وهنا نأتي الى مجال الفنان ومجال رجل العالم والعقل.

اذا صور احد صورة اخرى لعامل يستمدة من دنيا الممكنات التي لم تتحقق يكون هذا مجال رجل الدين او الفنان، يحيا عالم الممكنات الذي يبدعه عن عالم الممكنات، اما رجل الدين ورجل الاخلاق فيحييان فيما يتصوراه من خير اسمى.

فالقيم ثلاث:حق وخير وجمال. وكل منها تختص بعالم معين: قيمة الحق تختص بعالم الواقع الفعلي المتمثل للحواس. اما إلخير والجمال فيختصان بعالم الممكنات، والخير والجمال تصور ان يتصورها الانسان بخيالة ليرسم بهما مثلا اعلى يستريح له في احلامه، مادامـا لايتحققان في دنيا الواقع. كذلك يختلف الجمال عن الخير، فلا يتطلب من الجميل ان يكون خيراً او العكس، وكذلك ينفصل العلم عن الاثنين لانه مهمته الحق[1].

---

١.مقدمة زكي نجيب المركزة لكتاب سانتيانا- المترجم الى العربية وانظر- الجزء الاول كله، وكذلك عن الامكانات الجزء الثالث خصوصاً ص١٧٢، ١٧٤، ١٧٨، ١٨٢.

**تفريقات ديوي:**

لايخصص ديوي فصلاً بعينه للفروق بين الخبرة الجمالية وسواها من الخبرات، لكن قسماً مهماً من هذه الفروق منشور في الفصل الثالث بعنوان (( تحصيل الخبرة)) وفي بقية كتابه الضخم، واذا فرضنا ان القارئ على علم بمعنى ((الخبرة)) وحدودها عند ديوي، تصبح مهمتنا المباشرة هي ابراز نقاط الاتصال والفروق بين الخبرة الجمالية والخبرات الاخرى. ويكفي هنا لتوضيح مختصر عن الخبرة عند ديوي انها محددة بالشروط الاساسية للحياة، حيواناً او انساناً او نباتاً، بحيث تؤدي عملية توافق الكائن مع البيئة الى الاستمرار على قيد الحياة بواسطة اعضاء الكائن التي هي ثمرة الوان من الصراع والكسب حققتها سلسلة طويلة من السلف الحيواني . حياة كل كائن تجري في بيئة، يتفاعل معها الكائن، ويتم نوع من التوازن والتكيف بينهما مهدد باخطار كثيرة، وحيثما وجد التوازن يدوم الاستمرار في البقاء، ولا يفرض النظام من الخارج على الكائن، بل هو ينبع من صميم العلاقات القائمة بين الطاقات بعضها ببعض، انه يصدر عن الوان من التفاعل المنسجم، وحين تجيء هذه المشاركة على اعقاب مرحلة من التمزق والصراع، فأنها تحمل في ثناياها بذور تحقق شبه جمالي. والايقاع الناشيء عن فقدان التكامل مع البيئة، استرجاع الاتحاد بها، لايتوافر عنه الانسان فحسب بل هو يكتسب لديه طابعاً شعورياً، فتصبح الظروف المصاحبة له بمثابة المادة الخام التي يصطنع منها الانسان اغراضه ومراميه. والانفعال انما هو الامارة الشعورية التي تشهد بوجود تصدع، والتنافر انما هو المناسبة التي تدعو الى التفكير. واما الرغبة في استرجاع الاتحاد فهي التي تحول الانفعال المحض الى اهتمام بالموضوعات، من حيث هي شروط لتحقيق الانسجام. وبفضل هذا التحقيق يندمج موضوع التفكير في صميم الموضوعات، فيصبح منها بمثابة المعنى والدلالة. ولما كان احرص ما يحرص عليه الفنان انما هو بلوغ مرحلة الخبرة التي عندها يتم تحقق

الاتحاد، فأنه لايعرض عن لحظات المقاومة والتوتر، بل هو بالاحرى يوجـــه اليها عناية خاصة، لا لانه يهتم بها في ذاتها، بل لانه يهتم بما تنطوي عليـــه من امكانيات، محاولا ان يصل بتجربته الموحدة الشاملة الى مستوى الشعور الحي. أما رجل العلم- فعلى العكس من الشخص الذي تتسم مرامية بالصبغة الجمالية يهتم بالمشكلات والمواقف التي يبدو فيها التوتر واضحا بـــين مـــادة الملاحظة والتفكير- حقاً انه يحرص على حل تلك المشكلات، لكنه يتعـــداها الى اخرى، مستخداماً حلاً سبق الوصول اليه، كنقطة ارتكاز للقيام بمباحـــث اخرى جديدة.

هنا يبرز فرق بين الشخص الجمالي والعقلي. وهو اختلافهما في تأكيد الجانب المهم من ذلك الايقاع المستمر الذي يميز تفاعل المخلوق الحي مـــع بيئته، اما المكانة القصوى للتجربة عند كل منهمـــا فهـــي واحـــدة، كمـــا ان صورتها العامة هي بعينها، واذا كان البعض قد ظن ان الفنان لايفكر، علـــى حين ان الباحث العلمي لايقوم بشيء آخر سوى التفكير، فـــان هـــذه الفكـــرة الغريبة ليست سوى نتيجة لتحويل فارق في سرعة الحركة او نبرة التأكيـــد الى فارق في النوع او الكيف. الواقع ان للمفكر لحظته الجمالية، وتلك هـــي اللحظة التي لاتظل فيها افكاره مجرد افكار، بل تستحيل الى معان او دلالات مندمجة في صميم الموضوعات، كذلك للفنان مشكلاته، او هو يفكـــر حـــين يعمل، ولكن تفكير الفنان مندمج في صميم الموضـــوعات بطريقـــة مباشـــرة اظهر مما لدى غيره.. اما الباحث العلمي فأنه- نظراً- لبعد غايتـــه نـــسبياً- مضطر الى استخدام الرموز، والالفاظ، والعلامات الرياضية. وعلى العكـــس من ذلك، ان الفنان يحقق تفكيره في صميم الوسائط الكيفية التي يباشر عملـــه فيها، فضلاً عن ان الفاظه وثيقة الصلة بموضوعه لدرجة انه حين ينتج فانـــه يحرص مباشرة على اندماجها فيه[١].

---

١.جون ديوي. الفن خبرة. ص٢٥-٣٠.

هنا لابد من العودة ثانية الى فكرة ديوي عن الخبرة والبيئة والعضوية، اعني صلة الكائن الحيّ، وتفاعله ويلاحظ ديوي ان الناس تأبى اعادة اية محاولة لربط المظاهر المثالية السامية للخبرة، كالفكرة والاخلاق والفن بجذورها الاصلية الحية باعتبار ان هذه المحاولة خيانة لطبيعة تلك المظاهر السامية وانكار لقيمتها وكذلك الأمر مع محاولة ربط الانتاج الفني الرفيع بالحياة العادية المشتركة، ومثل ذلك تصور الحياة كنوع من الشهوة الذاتية، ويرجع ديوي هذه الثنائيات الى ان حياة الانسان الاجتماعية تنطوي على التفكك، المتخفّي تحت ستار التقسيم السكوني الذي تتخذ صورة طبقات، وهكذا تقسم الحياة الى اقسام مستقلة، ثم تصنف على انها سامية اودنيئة، ثم تميز قيمتها بوصفها دنسة او روحية، مادية او مثالية، ولما كان لكل من الدين والاخلاق والسياسة والاقتصاد دائرته الخاصة، فلابد ان يكون للفن دائرته وحدوده. وقد عمل تقسيم المشاغل والاهتمامات على فصل ذلك الضرب الخاص من ضروب النشاط المسمى (( بالعملي)) عن النظر العقلي أو الاستبصار، وكذلك أدى الى فصل الخيال عن التفيذ، والنشاط التفاعلي المعنوي عن الجهد العملي، والانفعال والعاطفة عن التفكير والعمل.

ثم جاءالكُتّاب الذين اهتموا بتشريح التجربة او تحليل الخبرة، فوقع في ظنهم انها تقسيمات باطنة في صميم تكوين الطبيعة البشرية نفسها. ومن الطبيعي- في ظل هذه الظروف- ان يكتسب الحس والجسد سمعة سيئة. واعتبر عالم النفس والفيلسوف (( الاحساسات)) مجرد عناصر للمعرفة، وكأنه ليس لها ارتباطات بالانفعال والرغبة والحافز، وهو الامر الذي -على خلاف عالم النفس والفيلسوف-يعترف به الاخلاقي، فيربط بين الاحساس والانفعال ويتكلم عن شهوة العين، لكن الاخلاقي يقلب الأمر فيوحد بين ((الحسي)) ( و) ((الشهواني)) ومما له دلالة ان كلمة ((حس sense )) في

اللغة الانجليزية يتضمن اكثر من مجرد كون الحواس والحس وسائل معرفة، اي تتضمن الانفعال وكل الحدود التي كان يعافها عالم النفس والفيلسوف ويعترف بها الاخلاقي.

الحواس حسب ديوي هي الاعضاء التي يشارك الكائن الحي عبرها بطريقة مباشرة في كل مايجري جولة من احداث في العالم. وهذه المشاركة هي التي تجعل في روعة هذا العالم وبهائه حقيقة واقعية يلمسها الانسان من خلال الكيفيات التي يدركها في تجربته، ولا موضع هنا لاقامة تعارض بين هذه المواد من جهة وبين العقل من جهة اخرى لان الجهاز الحركي والارادة نفسها هما الوسيلتان اللتان تكفلان لهذه المشاركة الاستمرار والتوجيه. كذلك لا موضع لمعارضة تلك المواد أو العناصر بالذهن او ((العقل)) لان الذهن هو الوسيلة الت تصبح المشاركة بمقتضاها فعالة مثمرة عبر الاحساس، او هو الواسطة التي تستخرج عن طريقها المعاني والقيم لكي تستبقي وتختزن وتجهز لما يستجد من خدمات في مضمار عمليات اتصال المخلوق الحي بالبيئة المحيطة به. وعلى هذا الأساس يرفض دوي اي طعن بالحواس واي تقسيم تعارضي بين عقل وجسم ، ونفس ومادة، او روح وجسد، كما لايرى في الاقرار التام بوجود استمرار بين اعضاء المخلوق البشري وحاجاته ودوافعه الاساسية من جهة، وبين أسلافه الحيوانية من جهة اخرى، اي نزول بالانسان الى مستوى البهائم.

ويرى ديوي ان الفن ماثل منذ البداية او متضمن سلفاً في صميم عمليات الحياة، الطير يبني لنفسه عشاً، وكلب البحر سداً، حينما يتحقق التآزر بين الضرورات العضوية الباطنية والعناصر المادية الخارجية، بحيث يتم اشباع الأولى، ويتحقق تحويل الثانية الى تجربة مكتملة مرضية. وربما لايصح استعمال كلمة ((فن)) هنا، مادمنا نشك في وجود قصد موجه، ولكن كل تصميم بل كل قصد شعوري، انما ينبعث عن امور كانت تؤدى من قبل بطريقة عضوية بحتة، من خلال التلاعب بالطاقات الطبيعية، وخلاف ذلك

معناه ان الفن بناء مشيد فوق الرمال، ان الدور الممتاز الذي يضطلع به الانسان في الطبيعة هو دور الشعور بما تنطوي عليه الطبيعة من علاقات، ومن خلال هذا الشعور يستطيع الانسان ان يحول علاقات العلة والمعلول الموجود في الطبيعة الى علاقات وسيلة ونتيجة واسطة وغاية. وربما كان الادنى الى الصواب ان يقال ان الشعور او (الوعي) نفسه هو نقطة البداية لمثل هذا التحول، وفي كل هذه الاثناء تظل الدعامة العضوية علاقات العلة والمعلول في الطبيعة. لما قامت للتصور والابتكار أدنى قائمة، ولولا ارتباط عمليتي الصراع والاشباع الايقاعيتين في الحياة الحيوانية، لصارت الخبرة عديمة الخطة، ولما كان للتجربة اي نمط أو نموذج، ولولا الاعضاء الموروثة عن السلف الحيواني، لعدمت الفكرة والغاية الأليات اللازمة للتحقيق، والحق ان الفنون الفطرية الأصلية للطبيعة والحياة الحيوانية إنما هي- بصورة عامة اجمالية، مادة ونموذج لشتى التحصيلات الارادية للانسان. لدرجة ان العقلية اللاهوتية قد خلعت على الطبيعة نية شعورية، فنسبت الى البناء الطبيعي قصداً واعياً.

وهنا نأتي الى القصد من كل هذا التلخيص المطول للفصل الثاني من كتاب ديوي(( الفن خبرة)) وهو تحديد دور كل من الفن والعلم في صميم الخبرة وعلاقة الانسان بالطبيعة، ففي الفن يستخدم الانسان عناصر الطبيعة وطاقاتها بقصد العمل على توسيع حياته الخاصة، وهو يفعل ذلك في توافق مع بناء جهازه العضوي( بما فيه من مخ واعضاء حسية وجهاز عصبي) فالفن هو الدليل الحي العيني( الملموس) على ان في وسع الانسان ان يعمل بطريقة شعورية واعية، اعني في مستوى المعنى على تحقيق اسباب الاتحاد بين كل من الحي والدافع والفعل وهو الاتحاد الذي يتميز به المخلوق الحي بصفة عامة فاذا ماتدخل الوعي او الشعور اضاف الى هذا الاتحاد عناصر التنظيم والقدرة على الاختيار وعملية اعادة التنسيق، ومن هنا فإن من شأن الوعي( او الشعور) ان ينوع الفنون بأساليب لا نهاية لها. ولكن تدخل الوعي

يؤدي ايضا- في حينه- الى ظهور فكرة الفن بوصفها فكرة شعورية وتلك بلا شك أعظم حصيلة فكرية أو كسب عقلي في تاريخ البشرية، وقد عمل تنوع الفنون واكتمالها عند اليونان على توجيه المفكرين نحو صياغة نظرية عامة في الفن، ثم ظهرت أفكار التصميم والتخطيط والنظام والنموذج والغاية على سبيل التمايز مع المواد المستخدمة في تحقيقها، وسرعان ما أصبح مفهوم الانسان- بوصفه الموجود الذي يستخدم الفن اساساً لتمييز الانسان عن باقي مخلوقات الطبيعة، وركيزة للرباط الذي يوثق صلته بالطبيعة.

ووفقاً لهذا فان العلم نفسه ليس الا مجرد فن مركزي[1] يساعد على تولد الفنون الأخرى واستغلالها.

ويشير ديوي الى انه شرح هذه النقطة في كتابه((الخبرة والطبيعة)) الفصل التاسع، في( الخبرة والطبيعة والفن) ويقول:(( والرأي الذي يهمنا في هذا الصدد لاتصاله بالمسألة التي نبحثها هنا هو ذاك الذي لخصناه في القضية التالية: (( ان الفن من حيث هو ذلك الضرب الخاص من النشاط الذي يكون محملاً بمعان يمكن امتلاكها بطريقة مباشرة من خلال الاستمتاع[2] هو الاكتمال التام للطبيعة. وأما العلم فإنه على وجه التحديد- ذلك الخادم الذي يعمل على توصيل الاحداث الطبيعية نحو هذه الخاتمة السعيدة.

ويحاول جون ديوي في ثنايا كتابه الضخم ازالة جملة فروق مفترضه، وهو يرفضها بين التجربة الجمالية والتجربة بأشكالها الاخرى عملية او عقلية او سواهما.

فأولا يرى ديوى ان الخبرة الجمالية تملك نفس عناصر أية خبرة حقيقية ( ذهنية علمية) مثلاً من عدم وجود تقطع او فجوات وتسلسل بنائي يصل الى نتيجة هي حصيلة كل الخطوات المسلسلة المتجمعة. لكن الاهم من

---

١.ديوي- كذلك- تلخيص للفصل الثاني ص٣٧-٤٧ منه.

٢.ديوي- كذلك-حاشية على ص٤٧، مشيراً الى كتابه(( الخيرة والطبيعة)) ص٣٥٨ منه.

كل هذا ان لكل خبرة ذهنية( او خبرة تفكير) طابعها الجمالي، والفارق بين الخبرتين يوجد فقط من حيث المواد او العناصر المستخدمة في كل منهما فعلى حين ان المواد المستخدمة في الفنون الجميلة هي عبارة عن كيفيات، نجد ان مواد الخبرة التي تفضي الى نتيجة عقلية هي عبارة عن علامات او رموز ليس لها كيفية ذاتية خاصة. وربما كان هذا سبباً من ضمن الأسباب التي من أجلها لن يقدر يوماً لأي فن عقلي صرف أن يصبح فناً شعبياً كما اصبحت الموسيقى مثلاً فناً شعبياً. ومع ذلك فإن الخبرة العقلية تنطوي على كيفية انفعالية مرضية. لأنها تملك تكاملاً باطنيا واشباعاً ذاتياً تصل اليهما بفعل حركة مستقلة منظمة ومثل هذا البناء الفني لهو ما يمكن أن يكون موضوعاً لاحساس مباشر، فلا غرو أن يعد- الى هذا الحد- ظاهرة جمالية. والأمر الذي قد يكون أكثر اهمية من كل ما تقدم هو ان هذه الكيفية ليست مجرد حافز هام على الاضطلاع بمهمة البحث العقلي والمضى فيه بأمانة فحسب، وإنما هي ايضا خاصية ضرورية ينبغي ان تتوافر فى كل نشاط عقلي حتى يكون حدثا متكاملاً، أعني خبرة بمعنى الكلمة. وحينما تنعدم هذه الكيفية، فأن التفكير يفقد صبغته الاقناعية، وقصارى القول- يقول ديوي- انه لا يمكن ان تميز الخبرة الجمالية تمييزاً حاسماً عن الخبرة الذهنية، مادام من الضروري لكل خبرة ذهنية أن تحمل طابعاً جمالياً، حتى تكون[1] هي نفسها تامة مكتملة.

ولكن هل كل خبرة جمالية، هل ثمة خبرات عديمة الصبغة الجمالية، نعم، وهي الخبرات التي لاتملك ((وعياً)) بالخبرة نفسها وبتسلسلها وبنضجها، وهو عادة ما يفعله الانسان عادة من مجرى حياته العادية فتمر الأحداث دون ان يربطها ببعضها، تمرمتقطعة، متراخية، تمرالاحداث فلا ندرجها في خبرتنا بطريقة محددة كما اننا لانستبعدها من خبرتنا بطريقة

١.ديوي- كذلك الفصل الثالث. ص ٦٣فما بعد.

حاسمة وانما نقتنع بالانسياق مع التيار، ويخلص ديوي الى ان (( العملي)) و ((العقلي)) ليسا عدوين لدودين ((للجمالي)) وانما العدو للجمالي هو الشيء الرتيب المبتذل كتراخي الاهداف المانعة والادعان للتقليد في الحياة العملية والعقلية والادعان القسري والاستسلام دون مكابدة او معاناة.

والقاعدة هنا ان من شأن اي نشاط عملي او غير عملي بشرط ان يتحقق له التكامل، وان تجري حركته بفعل نزوعه الخاص نحو التمام او الاكتمال[1] أن يكتسب بالضرورة صبغة جمالية.

وثمة فارق آخر بين الباحث العلمي مثلاً والفنان يرفضه ديوي، وهو ان يقرن البحث العلني او العقلي( الفكري) بالذكاء على خلاف العمل الفني ذلك انه عند ديوي كل خبرة إنما هي ثمرة لتفاعل يتم بين المخلوق الحيّ من جهة وبين بعض مظاهر العالم الذي بحياة، ولكل خبرة نمط أو نموذج Pattern ونسيج او بناء Structures نظرا لانها ليست مجرد فعل وانفعال أو جهد ومعاناة على التعاقب، بل هي إنما تنحصر في صميم العلاقة القائمة بينهما، ولابد للفعل ونتيجته من ان يترابطا في صميم الادراك، وهذا الترابط هو الذي يخلع المعنى، فضلاً عن ان إدراكه هو غاية كل عقل. ولا تقاس قيمة المضمون الشعوري لأية خبرة الا بالرجوع الى مضمون العلاقات ومدى اتساعها. وقد تكون خبرة الطفل عنيفة او حادة، ولكن نظراً لعدم توافر حصيلة من الخبرات الماضية لديه، فإن العلاقات القائمة بين العمل والمعاناة (اوبين النشاط الفاعل والنشاط القابل) لاتكاد تدرك من جانبه إلا إدراكاً طفيفاً، وبالتالي فإن الخبرة عنده لاتتمير بأي عمق كبير أو اي اتساع حقيقي. ولما كان إدراك العلاقة بين مايعمل وما ينفبل هو الذي يكون فعل

---

١.ديوي- كذلك- ص ٧٠-٧٤.

الذكاء، ولما كان ما يحكم الفنان اثناء تأديته لعملية إنما هو إدراكه للعلاقة القائمة بين ماقد حققه من قبل، وما سيكون عليه ان يحققه من بعد، فإنه لمن السخف أن يقال ان الفنان لايفكر بانتباه وترو ونظر ثاقب كما يفعل الباحث العلمي. فالمصور مثلاً هو في حاجة دائماً الى ان يعاني بطريقة شعورية تأثير كل لمسة من لمسات ريشته، وإلا فإنه لن يكون على وعي تام بما يعمل ، ولن يكون لديه اي شعور بالاتجاه الذي يمضي فيه عمله.

هذا الى انه لابد للمصور من أن يرى كل علاقة جزئية قائمة بين النشاط الفاعل والنشاط القابل، في صلتها بصميم (( الكل)) الذي يرغب في انتاجه، والواقع أن أدراك أمثال هذه العلاقات إنما هو التفكير بعينة، ان لم يكن ادق نوع من أنواع التفكير. ولا يرجع الاختلاف بين لوحات المصورين المختلفين الى مجرد خروق في قدرة الحساسية على الكشف عن الالوان، أو الى مجرد فروق في براعة الأداء بل هو يرجع ايضا الى فروق في القدرة على مواصلة مثل هذا التفكير. وكل رأي يتجاهل الدور الضروري الذي يقوم به العمل( أو الذكاء) في انتاج الأعمال الفنية انما يقوم على أساس التوحيد بين التفكير وبين استخدام نوع خاص من المواد الا وهي العلاقات اللفظية والكلمات، ولكن التفكير بلغة العلاقات القائمة بين الكيفيات تفكيراً مثمراً فعالا، لهو مطلب عسير قد لايقل صعوبة بالنسبة الى الفكر، عن التفكير بلغة الرموز لفظية كانت أم رياضية. والحق انه لما كان من السهل التعامل بالكلمات والتصرف فيها بطرق ميكانيكية، فأنه لمن المحتمل ان يتطلب انتاج العمل الفني الاصيل من الذكاء أكثر مما يتطلبه الجانب الأكبر مما نسمية في العادة باسم(( التفكير)).

ويفصّل ديوي ما في العمل الفني عن عناصر الخطة ووجود فترة سابقة من التهيئة الذهنية(او الاختيار العقلي) تتداخل فيها الافعال والادراكات المتصورة في الخيال فيما بينها، وتعدل الاخرى بالتبادل. ولابد لكل عمل فني من ان يسير وفقاً لخطة تجربة كاملة، او ان يتابع نموذج خبرة تامة

حتى يجعلنا نشعر بهذه الخبرة بشكل عميق مركز،في العمل الفني يقوم الفنان بالاختيار والبسط والتوضيح والاختصار والتركيز، وفقاً لنوع اهتمامه، وثمة عملية تجريد فيقوم الفنان باستخلاص وانتزاع مايراه هاماً او ذا دلالة، ويقوم بعملية تضمين او استيعاب يضم فيها شتى التفاصيل والجزئيات المادية المشتتة بعضها الى بعض مؤلفاً منها كلاً مختبراً موحداً، وهذا مايقوم به المتذوق الحقيقي للعمل الفني أيضاً، وكأنه يسترجع ما قام به الفنان المبدع.

وهكذا فالخبرة الجمالية كل موحد متسق متماسك، وكل خبرة حيه لها هذه الصفة تتضمن طابعاً جماليا، والا لما كان في الامكان تنظيم عناصرها وصياغة موادها على صورة تجربة موحدة متسقة متماسكة. وليس من الممكن أن تفصل– في داخل التجربة الحية– العناصر العملية، والانفعالية والعقلية بعضها عن بعض، والسبب في ذلك ان الجانب الانفعالي للخبرة يقوم بمهمة ربط الاجزاء بعضها ببعض في كل موحد، في حين تقتصر مهمة الجانب العقلي على الاشارة الى كون الخبرة ذات معنى ويوضح الجانب العملي ما هنالك من تفاعل بين الكائن الحي من جهة وبين الأحداث والموضوعات المحيطة به من جهة اخرى.وحينما يجيء البحث الفلسفي او العلمي متقناً، او حينما يكون المشروع الصناعي طموحاً، فهناك لابد ان يتصف بصفة جمالية، فنحن هنا بازاء كل ترتبط اجزاؤه المتنوعة بحيث تنمو جميعا نحو بلوغ أقصى الغاية أو حد الكمال.

لكن ها هنا يبرز فارق بين هذه الخبرات العلمية او الصناعية وبين الخبرات الجمالية ، فهذه الخبرات العلمية يغلب عليها الطابع العقلي أو العملي، فهي ليست خبرات جمالية متمايزه، نظراً للاهتمام والقصد اللذين يولدانها ويتحكمان فيها. والملاحظ في الخبرة الذهنية أن للنتيجة قيمة في ذاتها، فمن الممكن ان تستخرج كل على حدة كصيغة او((حقيقة)) ومن الممكن أيضاً ان تستخدم في صورتها الكلية المستقلة كعامل أو مرشد

لمباحث اخرى. وأما في العمل الفني فإنه ليس ثمة حصيلة فردية واحدة يمكن ان تعد مستقلة او مكتفية بذاتها. والسبب في ذلك انه ليس للغاية او النهاية في الفن قيمة او دلالة في ذاتها، بل كل قيمتها تعبر عن تكامل او اندماج الأجزاء فليس للنهاية اي وجود مستقل وليست الدراما او الرواية عبارة عن الجملة الأخيرة او الخاتمة، واذا كانت الصورة ضرورية لكل خبرة متكاملة، بمعنى التنظيم الديناميكي، بمعنى النمو في الزمان من البداية فالتحقق فالاكتمال، فأنها لازمة اكثر للخبرة الجمالية بحيث تكون صورة الكل مماثلة في كل جزء من الاجزاء[١].

ويقدم ديوي فارقاً آخر ثم يرفضه، بين العمل الذهني او العقلي او العلمي وبين العمل الفني ويمكن ذكر هذه المواصفات للعمل الذهني او العلمي: فعل ارادي واع، وفكر خالٍ من العاطفة في مقابل المواصفات التالية للفني: تعبير تلقائي لاشعوري منساق بعاطفة واذا كان ليس بالامكان تفصيل كل مايقدمه ديوي لرفض هذه التمييزات، فأنني ساكتفي ببعض مايرشد الى فهم اسباب رفضه هذا.

كثيراً ماتبدو لنا الاعمال الفنية بصورة ظواهر تلقائية، لكن حقيقة الأمر هي ان اكثر انفجارات الانسان تلقائية ليست مجرد فيضانات لضروب وقتية من الضغوط الداخلي، وليست التلقائية في الفن سوى عملية استغراق تام في موضوع جديد يستحوذ على الانفعال ويعضده ويقويه، وقد تحدث كيتس عن الطريقة التي يتم بها الوصول الى التعبير الفني فقال(( ان ثمة ضروباً لاحصر لها من التأليف والانحلال تجري فيما بين الذهن ومواده العديدة، قبل ان يتسنى له الوصول الى ادراك الجمال ادراكاً رقيقاً دقيقاً تهتزله او صاله)).

---

١.ديوي – كذلك – ص٨٩–١٠٠.

الخبرات السابقة بعضها يغوص وبعضها يبقى على السطح، وقد اعتاد الشعراء القدامى ان يهيبوا بآلهة (( الذاكرة)) Museof Memory كما لـو كانت شيئاً خارجاً تماماً عنهم خارجاً عن ذواتهم الواعية الماثلة في الحاضر. وليس التفرع لآلهة الذاكرة سوى مجرد اعتراف او اشارة بتلك القوة التـي يتسم بهاما هو كامن في أعمق اعماق ذواتنا تحت الشعور، وهي القوة التـي يستطيع بمقتضاها ان يحدد الذات الحاضرة، وان يملي عليها ما ينبغـي ان تقوله:

وهذا فان جوخ يكتب الى اخيه(( ان الانفعالات لهي من القوة بحيـث ان المرء ليعمل دون ان يدري انه يعمل)) ويعلق جون ديوي: ان مثل هـذا الانفعال الممتلئ الوفير وهذا الانسياب هيهات ان يتهيـأ الا لأولئـك الـذين انغمسوا في خبرات المواقف الموضوعية واستغرقوا في ملاحظـة المـواد المترابطة والذين طالما انشغل خيالهم باعادة تركيـب ماسـبق لهـم رؤيتـه وسماعة والا لكانت الحالة التي نحن بازائها مجرد ضـرب مـن الخبـل او الجنون. واذاً فهناك فترة اعداد وتهيؤ ومخاض، كمـا يحـدث للانفجـارات البركانية التي هي ثمرة فترة طويلة من الضغط السابق.

وقد كتب وليم جيمس عن الخبرة الذاتية، بما يصلح كوصف للمراحـل الممهدة لأفعال التعبير الفني فيقول:(( ان قريحة الانسان وارادتـه لتنزعـان نحو شيء لاتتصورانه الا بطريقة غامضة مهوشة غيـر مـضبوطة. ومـع ذلك فان قوى النضج العضوي البحث الكامنة في باطنة تمضي فـي الوقـت نفسه نحو غايتها الخاصة المحددة سلفاً، كما ان جهوده الواعية تعمـل علـى اطلاق سراح حلفائها اللاشعوريين الكامنين خلف الستار، فتعمل تلك القـوى بطريقتها الخاصة على اعادة التنظيم. اما هذا التنظيم الجديـد الـذي تـسعى نحوه كل تلك القوة العميقة، فهو في صميمه محـدد تحديـداً أكيـداً، ولكنـه مختلف اختلافاً حاسماً عن كل مايتصوره المرء ويحدده بطريقـة شـعورية واعية. وتبعاً لذلك فقد يحدث تصادم بين هذا التنظيم((خصوصاً وأن الضغط

شديد) وبين جهوده الارادية التي تنحرف به عن الاتجاه الصحيح)). ثم يخلص وليم جيمس الى القول بأنه: ((حينما يكون المركز الجديد للطاقة قد أكمل فترة حضانته اللاشعورية،بحيث يكون على اهبة الاستعداد للازهار والتفتح، فأنه لن يكون في وسعنا سوى ان نرفع ايدينا عنه، اذ لابد للبراعم من ان تظهر دون اي عون من قبلنا))، ويقول جون ديوي: انه من العسير ان نجد او ان نقدم وصفاً أفضل من هذا لطبيعة التعبير التلقائي، ومعني هذا ان النضج اللاشعوري يسبق الانتاج الابداعي في كل مجال من مجالات النشاط البشري، اما الجهد الذي تبذله القريحة والارادة فينحصر في فعل ميكانيكي هو اطلاق سراح تلك القوى المحالفة لهما الموجودة خارج نطاقهما.

وحينما يكون دور الحضانة وطول الاناة قد ادى دوره كاملاً، فهناك لابد للانسان من ان يجد نفسه بين يدى ربة الفن فيتكلم او ينشد كما لو كان هناك إله يملي عليه مايقول او ينشده.

وهنا يلاحظ ديوي انه قد يقال ان الفارق كبير بين المفكرين والعلماء من جهة وبين المبدعين من الفنانين فقد درجنا على اقصاء المفكرين والعلماء عن دائرة الفنانين باعتبار الاولين يعملون عن طريق القريحة والاراة الواعيتين، لكن الأمر ليس كذلك الى الحد الذي يتصوره في العادة جمهور الناس وآية ذلك ان المفكرين والعلماء ايضاً يندفعون بكل قوة نحو غاية متصورة سلفاً تصوراً غامضاً غير محدد، فيتلمسون طريقهم مأخوذين بسحر ذلك المجال الخاص الذي تسبح فيه ملاحظاتهم وتأملاتهم وليس هناك من يقرر ان العلماء والفلاسفة يفكرون في حين ان الشعراء والمصورين يسيرون وراء عواطفهم، اللهم إلا دعاة النظرية السيكلوجية التي تفصل بين اشياء هي في الحقيقة متحدة مترابطة، لكن الواقع ان لدى كل من الجماعتين تفكيراً ذا شحنه وجدانية وافكاراً او مشاعر ذات شحنات وجدانية وعملية نضج لاشعوري. وكما سبق الفارق الوحيد هو في نوع المادة التي يرتبط بها

الخيال الوجداني، فعلى حين يتخذ الفنانون من كيفيات الأشياء الماثلة في الخبرة المباشرة موضوعاً لهم، نجد أن الباحثين العلميين والمفكرين انما يتعرضون لتلك الكيفيات عن بعد من خلال وسائط الرموز. حقاً ان التفكير المباشر بلغة الالوان والانغام والصور لهو عملية مختلفة تماماً من الناحية التكنيكية عن التفكير بالألفاظ ولكن الخرافة وحدها هي التي تستطيع أن تزعم انه مادام معنى اللوحات والسيمفونيات هو مما لاسبيل الى ترجمته الى ألفاظ ومادام معنى الشعر مما لاسبيل الى التعبير عنه بالنثر، فإن التفكير اذن وقف على النثر، ولو كان في الامكان التعبير عن سائر المعاني تعبيراً وافياً بالكلمات، لما قامت لفنون التصوير والموسيقى أية قائمة.ولكن هناك قيماً ومعاني لاسبيل الى التعبير عنها الا عن طريق الكيفيات المرئية والمسموعة المباشرة. فكل تساؤل عن دلالتها بلغة الألفاظ إن هو إلا إنكار لوجودها الخاص المتمايز.

ويؤكد جون ديوي على دور((الصنعة)) او تحوير المادة والفكرة معاً من خلال عملية الخلق الفني، ويستشهد بحديث ادجار الن بو عما حدث لهم حينما كتب قصيدته(( الغراب)) من محاولات فجة وتردد وما جرى خلف الكواليس حتى وصل الى اتمامها، وخلاصة الأمر اننا اذا كنا نقر بالتحوير الذي يجري على المواد الخارجية كالرخام او القماش او الالفاظ قبل ان يكمل العمل الفني المراد فأننا عادة لانقر بوجود تحول مماثل في المجال" الباطني" او مجال المواد الداخلية، الا وهي الصور الذهنية والملاحظات والذكريات والانفعالات فهي جميعاً لابد ايضا من ان يعاد تكوينها بطريقة تدريجية، وهي كلها ايضاً في حاجة الى ضرب من التنظيم او التعديل الذي هو بمثابة تكوين او بناء للفعل التعبيري بمعنى الكلمة. وفي كل الأحوال ثمة فترة طويلة من الحمل gestation تكمن بين لحظة الحمل conception ولحظة ظهور الوليد الى عالم النور. وخلال هذه الفترة قد لايقل التحول

الذي تخضع له[1] المادة الباطنة للانفعال والفكر بسبب تأثيرها وتأثرها بالمادة الموضوعية، عن ذلك التحول الذي تعانيه المادة الموضوعية بسبب استحالتها الى واسطة تعبير.

وفي مكان آخر يشخص ديوي الفرق التالي بين العلم والفن،مفادة ان الفرق بينهما هو الفرق بين ((التعبير)) و((التقرير)) العلم يقرر المعاني، اما الفن فيعبر عنها، العلم ليس اكثر من لافتة تهدي الى الطريق،انه الاسلوب الخاص في ((التقرير)) الذي يصلح الى اعلى درجة كتوجيه، انه لايكتشف او يعبر عن الطبيعة الباطنية للأشياء إنه يهدينا الى انتاج الماء لكنه لايقول[2] ماهية او طبيعة الماء، ولو كان للعلم مثل هذه القدرة لكان منافساً للفن، ولو كان علينا أن نختار فيما بينهما اقدرهما على ابراز الكشف الحقيقي. والواقع ان الشعر بوصفه متمايزاً عن النثر، والفن الجمالي بوصفه متمايزاً عن العلم، والتعبير بوصفه متمايزاً عن التقرير، لايقتصر على مجرد توصيلنا الى الخبرة، بل هو إنما يكون في حد ذاته خبرة، ومثال تقرير العلم وتعبير الشعر او الفن هو مثال من يتعرف على مدينة من خلال الاثار او معجم آثاري أو جغرافي،هذا مثال العلم، ومثال تعرف الشعر عليها او بالشعر عنها قصيدة وردزورث عن مدينة ديرتنترن Tintern Abbey. القصيدة او اللوحة لاتضطلع بمهمة يمكن ادخالها في نطاق التقرير الوصفي الصحيح، بل هي تعمل في نطاق الخبرة ذاتها. فكل من الشعر والنثر، وكل من التصوير الشمسي والرسم الفني إنما يعملان في وسائط متمايزة، ويرميان الى اهداف متمايزة، وآية ذلك أن النثر ان هو الا بيان على صورة قضايا، وأما منطق الشعر فهو فوق القضايا حتى ولو كان يستخدم- في الناحية

---

١.يفصل ديوي هذا الاجمال ص١٢٢-١٣١.

٢.ديوي- كذلك- ص١١٤-١٤٦.

النحوية الصرفة- ما يمكن تسميته بقضايا وعلى حين أن النثر ينطوي على مقصد، نجد ان الفن تحقيق مباشر[1] لذلك المقصد.

وهناك فارق آخر كبير بين التعبير والتقرير: فان للتقرير طابعاً عاماً، كما ان قيمة اي تقرير عقلي إنما تقاس بمدى قدرته على توجيه الذهن نحو أكبر عدد ممكن من الأمور المتجانسة. والتقرير يكون ناجحاً حينما يكون مثله كمثل السبيل الممهد من حيث إنه يوصلنا بسهولة الى اماكن عدة. وعلى العكس نجد ان لمعنى الموضوع التعبيري طابعاً فردياً، فمثلاً ان التصوير الجمالي للحزن إنما يضع امام أنظارنا حزن شخص معين في علاقته بحدث معين، الموصوف هنا هذه الحالة المعينة من الحزن لا الكآبة بصفة عامة، ومعنى هذا ان للتعبير الفني موضعه المحدد او مستقرة المحلي Local . ويفصح[2] جون ديوي عن مضمون هذا الفارق في مكان لاحق بقوله: ان من طبيعة العلم أن يهتم بالأشياء البعيدة والمتشابهة او المتكررة التي هي شروط للتجربة الواقعية، لا بالتجربة نفسها لحسابها الخاص، ولكن هذه الأفعال والارجاع (علاقات الزمان والمكان، والكيفيات، مثل ارتفاع وانخفاض، تبدد، خفة، تحليق، حل، ربط، خلف، امام، سرعة ، انحدار، الخ) هي في التجربة متنوعة الى ما لانهاية، فلا سبيل الى وصفها على الاطلاق وصفاً علمياً، العلم يضعها كمجرد ظواهر، لا باعتبارها ظواهر حية متقلة بالمعاني والخصويات، ومثل ذلك المكان والزمان الكيفيان، العلم يتناولهما ويحيلهما الى علاقات تندرج في معادلات اما الاعمال الفنية فتستطيع ان تعبر عن الافعال والارجاع المختلفة تعبيراً مشخصاً وذا دلالة، فيعمل الفن على جعل الزمان والمكان غزيرين بالمعاني، بوصفهما قيمتين هامتين تكمنان في صميم جوهر الاشياء، فمثلاً الانتظار هو بالحساب الحي وقت غير ماتقيسه

---

١.ديوي- ص ١١٤- ١٤٦.

٢.ديوي- ص ١٥٤.

الساعات. والواقع ان الفن اختيار او انتقاء لكل ما ينطوي على معنى او دلالة مع استبعاد او اطراح- بمقتضى هذا الدافع نفسه- لكل ماليس له علاقة بالموضوع، وتبعاً لذلك فإن العناصر الهامة او الظواهر ذات الدلالة لابد من ان تجيء في الفن ضغوطة مشددة[1].

وثمة فارق آخر هام بين العلم والفن من حيث لغة كل منهما، والمقارنة هنا بين الادب والعلم على وجه الخصوص، إن ماهية اللغة (الكلامية او المكتوبة)هو استمرار المعنى والقيمة، ذلك لان اللغة تساند حضارة مستمرة او ثقافة متصلة، ولهذا السبب فان الألفاظ تكاد تحمل شحنة لامتناهية من الانغام الزائدة والأصداء المرجعة، وآية ذلك أنها تنطوي على (( قيم محولة)) لانفعالات اختبرها المرء إبان الطفولة، ولكنه لايملك استرجاعها شعورياً، والكلام أو القول إنما هو بالفعل لغة المولد او لسان الوطن الأصلي، وليس أدل على ذلك من أنه يتخذ دائماً المزاج الخاص والاساليب المستعملة في النظر الى الحياة وتأويلها، مما يميز الثقافة الخاصة باحدى الجماعات المستمرة، وعكس ذلك لغة العلم، العلم يرمي لان ينطق بلسان او أن يتكلم لغة[2] قد استبعدت منها تماماً كل تلك السمات، ولذلك فإن الكتابة العلمية وحدها هي التي تقبل الترجمة تماماً.

وهنا نصل الى زاوية جديدة للنظر الى الفن في علاقته بالمعرفي والمعرفة، فهل هو معرفة؟ وبأي معنى، وهنا يناقش ديوي ماذهب اليه بعض الفلاسفة من ان الفن ضرب من المعرفة نتيجة للاحساس بتزايد الفهم او بالتعقل العميق لموضوعات الطبيعة والانسان، نتيجة او عن طريق الخبرة

---

١.ديوي- كذلك ص ٣٥٠.

٢.ديوي-كذلك ص ٤٠٦ حيث يجري تفصيلات حول الفرق بين النثر والشعر حول هذه الامور انظر ص ٤٠٧، ٥٦٥.

الجمالية. كما أدى هذا ببعض الفنانين وخصوصاً الشعراء الى النظر الى الفن على انه ضرب من الوحي او الكشف عن الطبيعة الباطنية للاشياء، مما لاسبيل الى الحصول عليه عن أي طريق آخر، وكان من آثار ذلك أن اعتبر الفن نوعاً من المعرفة الراقية تفوق لا المعرفة العادية للحياة، بل ومعرفة العلم نفسه. ويرى ديوي ان ارسطو يذهب الى ان الفن صورة من صور المعرفة( وان يكن ليس اسمى من العلم) وهذا متضمن في عبارة ارسطو بأن الشعر اشد إتصافاً بالطابع الفلسفي من التاريخ. ويقول ديوي ان كثيراً من الفلاسفة عبروا عن هذا بصراحة، ويرفض ديوي قولتهم لان فيها مايوحي بأنهم عدموا كل خبرة جمالية، لو أنهم وقعوا تحت تأثير بعض الآراء المسبقة في تفسيرهم للخبرة الجمالية، وآية ذلك اننا لا نكاد نصدق ان تكون تلك المعرفة المزعومة هي في الأن نفسه معرفة بالاجناس الثابتة، كما الشأن لدى ارسطو وبالمثل افلاطونية، كما هو الشأن لدى شوبنهوز، وبالبناء العقلي للكون،كما هو الحال عند هيجل، وبالحالات الذهنية، كما هي الحال لدى كروتشة وبالاحساسات وارتباطاتها كما هو الشأن لدى المدرسة الحسية، وهذه امثلة قليلة ممن يرى هذا الرأي.

ولكن هل الخبرة الجمالية ليست معرفة باي صورة؟ وجواب ديوي: بالسلب، فهي معرفة من نوع خاص، وعلينا ان نحاول تفسير مايقترن بالخبرة الجمالية من احساس بالكشف( او الوحي)، ومن تعقل قوي زائد للعالم. وان الاعمال الفنية نفسها لتثبت لنا ان المعرفة تنفذ بشكل باطني عميق الى صميم عملية انتاج العمل الفني. ولو أننا نظرنا الى المسألة من الناحية النظرية لوجدنا أن هذه النتيجة تترتب بالضرورة على الدور الذي يضطلع به الذهن. والمعاني المدخرة من الخبرات السابقة التي هي مندمجة بطريقة فعالة في كل من الانتاج والادراك الجماليين،وثمة امثلة على فنانين قد تأثروا تأثراً حاسماً في اعمالهم الفنية بالعلم السائد في عصرهم، مثل لوكر يتوس ودانتي وملتون وشلي وليوناردو وديرر، ولكن الفرق شاسع بين

تحول المعرفة الذي يتم في العيان الخيالي والانفعالي. وفي التعبير من خلال الاتحاد بالمواد الحسية من جهة، وبين المعرفة(( بمعناها الدقيق)) من جهة اخرى.

ويقتبس ديوي((قوله وردزورث)) الشعر هو من المعرفة بمثابة النفس الذي يشيع فيها الحياة، والروح الرقيقة التي تخلع عليها اللطافة، فهو التعبير الحماسي المنفعل الذي يحدد سمات كل علم ((ان الشعر ينقل الاحساس الى موضوعات العلم(( وقوله شلي: ((ان الشعر هو في آن واحد مركز كل معرفة ومحيطها، فهو تلك الحقيقة التي تشتمل على كل علم، والتي لابد من ان يرد اليها كل علم))، ((ان الشعر يوقظ الذهن ويوسعه، لكي يجعل منه إناء مستقبلا للآلاف من التأليفات الفكرية غير المفهومة))، وفي مكان لاحق يوسع ديوي اقتباسه عن ورزدورث وهو:(( انه لو نجحت جهود رجال العلم في احداث أية ثورة مادية مباشرة او غير مباشرة في موقفنا البشري وفي الانطباعات الحسية التي درجنا على استقبالها في العادة،لاستحال على الشاعر أن ينام أكثر مما يفعل الآن... ولوجد نفسه مضطراً الى ان يبقى بجوار العالم،لكي ينقل الاحساس الى صميم موضوعات العلم. أما الكشوف البعيدة المدى لكل من عالم الكيمياء وعالم الأحياء، وعالم المعادن، فأنها ستصبح موضوعات صالحة للفن الشعري- مثلها في ذلك كمثل أي شيء آخر يمارس فيه هذا الفن. ولكن بشرط أن يحين الزمن الذي تصبح فيه كل تلك الاشياء مألوفة لدينا، والذي تستحيل فيه العلاقات التي ينظر من خلالها أهل العلوم الى تلك الاشياء مادة واضحة ملموسة أمامنا، بوصفنا موجودات تستمتع وتتألم))[١].

ويفهم ديوي هذ الاقتباسات، بأنها لاترمي الى تعريف الخبرة الجمالية بأنها ضرب من المعرفة ( بالمعنى الدقيق) وانما الذي تشير اليه هذه

---

١.ديوي- كذلك- حول التفاصيل ٤٨٧ -٤٨٧، وكذلك ٥٣٥.

العبارات هو التحول الذي يطرأ على المعرفة في كل من انتاج الاعمال الفنية وتذوقها، المعرفة هنا تصبح أكثر من مجرد معرفة لأنها تمتزج بعناصر ((غير – عقلية–)) مفعمة بالانفعال والتحمس، لكي تكون خبرة، وليست مجرد معرفة بمعنى ان مشاهد الحياة المعقدة تصبح أوضح واقرب الى الفهم في الخبرة الجمالية، ولكن لا كما يوضح التفكير او العلم الأشياء بأن يحيلها الى أشكال تصورية ( أو صيغ عقلية)، بل انما تجيء الخبرة الجمالية فتبرز معاني الأشياء بوضعها مادة لتجربة موضحة، متماسكة، متسقة، مكثفة، مفعمة بالانفعال والتحمس Impassioned ، وهنا يبرز عيب هذه النظريات العرفانية في تفسير الظاهرة الجمالية، وهوانها تعزل خيطاً من خيوط الخبرة الشاملة– وهو الجانب المعرفي– منها لكي تجعل منه الحقيقة الكلية الشاملة، مع ان هذا الخيط ليس هو ما هو عليه الا بالنظر الى كونه جزءاً من النموذج الكلي الذي يسهم فيه ويمتزج به، اي من العمل الفني ككل، والذي هو خبرة كاملة[1].

ومثل هذا قوله ت.س. اليوت: ((ان اصدق فلسفة هي أفضل مادة لاعظم شاعر)) يفسرها ديوي بمعنى ان مهمة الشاعر تنحصر في جعل المضمون الفلسفي اكثر قابلية للحياة عن طريق اضافة الكيفيات الحسية والانفعالية، وخلاف ذلك هو نوع من الخلط بين القيم الفنية والفلسفية، وسبب هذا الخلط هو اغفال الدلالة الحقيقة للواسطة،والواقع ان استعمال واسطة معينة، او لغة ماضية ذات خصائص نوعية قائمة بذاتها، انما هو الاصل الذي يصدر عنه كل فن، سواء كان فلسفياً ام علمياً ام تطبيقاً أم جمالياً. وحسبنا ان نلقي نظرة على فنون العالم، والسياسة والتصوير، والشعر ، والتاريخ. لكي نتحقق من أنها تملك جميعاً في النهاية نفس المواد

---

١.ديوي– كذلك– ص ٤٨٧– ٤٨٨، وكذلك ص٥٣٦–٥٣٧، وانظر تفصيلنا لوظيفة الفن التربوية عنده، في القسم الثالث من بحثنا هذا.

Materials الا وهي التي تتكون في تفاعل المخلوق الحي مع ظروف بيئته، والفارق بين هذه الفنون إنما يرجع الى الوسائط التي تنقل وتعبر[1] بها تلك المواد لا الى المواد ذاتها.

ونعود الى ديوي، وفيما يلي: اشارات ساضعها في المتن توضح جوانب كثيرة حول طبيعة العمل الفني لم يتيسر لنا معالجتها في هذا الكتاب.

ويفهم ديوي هذه الاقتباسات، بأنها لاترمي الى تعريف الخبرة الجمالية بانها ضرب من الخبرة العادية او السوية التي منها يبتدىء الفن: (ثنائية الخبرة بيئة وتفاعل. لا يقوّم الفن لايقوم لانه عالم صيرورة وعالم كمال (ص ٣١) ربط الخبرة بالحيواتية ص ٣٤،٣٥ وكذلك عن معاداة ربطه بالخبرة ص ٤٩، وكذلك ص ٥٠.

**كيتس مثل ديوي:** التوحد بين الفنان وموقف المخلوق الحي ص ٥٧. كل خبرة ثمرة التفاعل بين المخلوق الحي والعالم، ص ٧٨. ثم تلخيص (ص ٨٢) دور الصورة الجمالية والوحدة الكلية ص ٩٦، ٩٨،٩٩.

الدفع وبداية الخبرة، ودور العوائق ص ١٠٢، ١٠٣ (وضد قول زكريا بالخارجي فقط. ص ١٠٥، ١١٢، ١١٦، ١١٧) التوتر والطاقة والتنفيذ (انعدام المعارضة او المعارضة القوية عائقات ص ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦) الفن ليس استسلاماً وليس انفعالاً فقط وشروط التعبير (ص ١٠٦، ١٠٧) دور التنظيم والوسيلة ص ١٠٨ وكذلك ص ١٣٠. معنى التعبير ص ١١١ (مجمل نظرية التعبير ص ١١٢-١١٣).

الالهام ص ١١٣، ص١١٤، ص ١٢٦-١٢٧، ما طبيعة الخبرة الجمالية ( رد على نظريتين: ردها الى سر علوي او عدم تميزها تماماً) ص ١٣٥-١٣٧، الذاتي والموضوعي بلا انفعال (ص ١٤٢،١٤١) دور الابتكارات (تبرير للقبح ودور المأساوي) ص ١٦٢،١٦٤ وكذلك الفردي

---

١.ديوي ص ٥٣٦-٥٣٧. وقد سبق لنا ايضاح هذا الفرق الراجع الى الوسائط عنده.

ودور المادة والصورة ص ١٨٠ ( رد علـــى احتمـــالات) ص ١٨٤.وحـــدة الصورة والمادة والفرق بينهما ص ١٨٤-١٨٥، وكذلك ص ١٩٢، الصورة = التنظيم ص ١٩٦. دور الهدف في الفرق بين الآلـــي والفنـــي ص ١٩٦، معنى الجمالي (تعريف ملخص ص ٢١٩). ملخص عن المـــادة والـــصورة واخطاء ونظريات-( نصاً ص ٢٢٠-٢٢١).

تعريف الصورة ص ٢٣٠، شروط الصورة ملخص ص ٢٣١، ٢٣٢، وعن شرط الايقاع ص ٢٥٩، وشرط الوحدة ص ٢٧٠ وكـــذلك ص ٢٧٣، ٢٧٦، وكذلك ص ٢٨٨ وكذلك ص ٢٨٠، ٢٩١ ( كل هذا عن دور الايقـــاع وتنظيم الطاقة) كذلك ص ٢٩٨، عدم التوازن لحساب طرف او مبالغـــة ص ٣٠٥. الكلية الشاملة او الكيفية الشاملة للاجـــزاء ص ٣٢٣- ٣٢٥. وكـــذلك ص ٣٢٨ ص ٣٣٣، دور الواسطة في التعبير الفني وهي القاسم المـــشترك لكل الفنون ص ٣٣٦- ٣٣٩ والكل كل اجزاء منجزة ص ٣٤٣ = عناصـــر اخرى مثل( المكان والزمان والمركز) اشارة فقط. ملخص الفـــصل المـــادة المشتركة للقوة ص ٣٥٨، ٣٥٩. الوحدة في الفن ورفـــع التباينـــات: ذاتـــي موضوعي الخ ص ٤٢٠، ٢٤١ الدور الفردي للفـــن ص ٤٢٥ (فـــي كـــل العصور حتى الوسيط) وكذلك : ضد فكرة امتناع الغرض ونشدان النزاهـــة ص ٤٣٦، والفصل بين الحس والعقل ص ٤٣٧ وكذلك ص ٤٣٨، والجميل النافع ص ٤٤٠ وكذلك تقسيمات قوى النفس: الى انفعـــال وادراك الـــخ ص ٤٤٢، واصلها ص ٤١٨ (اجتماعي) معنى عقل فـــي الانجليزيـــة ص ٤٤٤ فما بعد ضد (انعزالية).

معنى الحدس ص ٤٤٩، ومعنـــى الخيـــال ص ٤٥٠ الـــى ص ٤٥٣ وكذلك ص ٤٥٩ (عمومية الخيال في كل خبرة).

نقد ديوي لعدة نظريات (ثلاث: نظرية الالهام واللعب، نظرية ارســـطو المحاكاة، ونظرية افلاطون افلوطين العقلية المتطرفة والرد على المثل علـــى اساس فهم ديوي للخبرة والرفض للثنائيات الخ (تلخيص النظريات مـــع رده

على كل منها). ص ٤٦٤ الى نهاية الفصل حتى اشارات)ومنها يتجلى رد ديوي على فكرة ان الفن معرفة، رفضه لارسطو وآخرين (ص ٤٨٥-٤٨٦ عن الفن معرفة، لكنه يقبل انه معرفة بأي معنى (مهم) (ويقال هذا مفصل في موضوع رأي ديوي في الفرق بين الفن والعلم).

**ومع مالرو:** ننتقل الى وجهة نظر عن الفن تجعله مقابلاً مطلقاً للعلم، فالفن عنده لاينبثق عن اسلوب جديد في النظر الى العالم، بل هو ينبثق عن اسلوب جديد في اعادة خلق العالم العمل الفني يجذبنا لانه ينقلنا الى عالم اخر ينتزعنا في الواقع، فالفن بدلاً من ان يقدم لنا صورة معقولة عن العالم كالعالم، فانه على العكس يظهرنا على ان مفتاح الكون ليس هو مفتاح الانسان ومن جهة اخرى لايعطي مالرو اي اهتمام لمجابهة الفنان للمادة التي يعمل عليها او بها[1].

**تفريقات بعض الوجوديين (ميرلوبونتي، سارتر،هيدجر):**

**مع ميرلوبنتي:** نجد ان الفنان حين يعبر عن نفسه، فإنه يحول اللغة المقولة الى لغة قائلة فالفنان وسواء كان بازاء لوحة او قصيدة او رواية، وسواء عبر بالصور والالوان او بالكلمات والرموز او بغيرها، فانما يريد ان يخاطبنا بلغة اخرى غير تلك اللغة المقولة التي هي في خدمة بعض الغايات الخارجية، الفنان يستخدم لغة حية، والعمل الفني لاينطوي على مجموعة افكار، بل هو جهاز عضوي خصب ينطوي على ارحام الافكار، وحتى لغة التصور الصامتة هي افصح عنه بلغة الالفاظ العادية. وليس الفن مفصولاً عن الاشياء والعالم كما يرى مالرو، بل هو اتجاه نحو العالم والموجودات والنطق باسمها، وليس الفنان ملزماً بالاختيار بين الفن والعالم، لانه لا

---

١.زكريا ابراهيم، فلسفة الفن. ص١٦٧، ١٦٩، ١٧٢.

انفصال بين الاثنين. وقد كان الشعر والفن في البدء وسيلة لخدمة المدينة والالهة والحقيقة[1] المقدسة.

**ومع سارتر** نكاد نعود الى اراء مالرو، سارتر يعتبر الفن-شعراً ورسماً وموسيقى نحتاً- اي كل الفنون ما عدا النثر، مساوية للتخيل والمتخيل او اللاواقعي انها خلق لاصلة له بشيء. ويسميه الادب- هو شيء، لا انه يعبر عن شيء، وهذا هو فرق هذه الفنون عن العلم والنثر. سارتر هنا يذكرنا بموقف جورجياس احد سوفسطائي اليونان قبل سقراط، هذا الموقف الذي يعتبر الشعر وجملة الفنون ضرباً من الوهم والخداع والمتخيل، ومع ذلك المؤثر، وذلك انطلاقاً من ثالث ثلاثيته المعروفة، (لايوجد شيء، ان وجد لا نعرفه، ان عرفناه لا نستطيع نقله للاخرين) اما بالنسبة لسارتر فنجد تقسيمه الثنائي: ما هو لذاته (الوعي) وما هو بذاته (العالم) وبالتالي انتهاء سارتر الى الفراغات او العدميات الثلاثة: عدمية معرفة الوعي بنفسه، وعدمية صلته بالعالم، وعدمية صلته بالاخرين.

ويرى سارتر ان في كل عمل فني نداء يهيب بالمتأمل او القارىء او المتذوق ان يعمل مخيلته، بمعنى ان المتذوق هو الاخر يقوم بعملية اعادة تكوين للوضوع الجمالي. وينكر سارتر اية موضوعية للمعنى في العمل الفني، واي دور للوعي والفكر فيه، كما ان العلاقة بين المدرك الحسي والمتحيل الفني علاقة عرضية، وليست علاقة ثابتة بين علامة ودالة. ويذكر زكريا ابراهيم من جملة انتقادات على سارتر نقد دوفرن، يقول الاخير تصحيحا على سارتر: ان الموضوع الجمالي هو في وقت واحد شيء ومعنى، وان كلاً من الشيء والمعنى يوجدان في وقت واحد خارج ذاتي وبفعل ذاتي. كما ان ادعاء سارتر ان الشاعر يقصد الى اللفظ لذاته، وان الرسام يقصد الى اللون في ذاته، غيرصحيح، وانما هناك معنى وراء هذا

---

١.كذلك. ص١٨- ٢٠.

وذاك حتى في اشد الاعمال الفنية تجريداً، وهكذا يضع سارتر فرقاً كبيراً بين النثر والعلم من جهة، وبين الشعر وسائر الفنون الاخرى من جهة اخرى، فيعتبر العلوم والنثر تمثيلاً لشيء خارجي، وعلامات واشارات على شيء خارجي، كل بطريقته، اما الفنون الاخرى -عدا النثر- فهي ليست دلالات، بل هي اشياء، وهي نفسها موضوعات، هي خلق، ولذلك لا التزام في هذه، والالتزام الوحيد هو في لنثر، واذا كانت اللغة في النثر ادوات، فهي في الشعر اشياء مثل الالوان، او انها الفاظ هي غاية بذاتها.

**ويقرر هيدجر** بان الفن، شعراً كان ام سواه هو تفتح للوجود او انكشاف للحقيقة، أي ثمة موضوع لحقيقة يستشفها الفنان ويعبر عنها من خلاله، بحيث لا يستنفذ الرسام الالوان، ولا يستنفذ الشاعر الكلمات، كما يستنفذها القارىء العادي. وهنا يفترق العمل الفني عن المنتوج الصناعي، لاننا في الاخير ننظر الى مدى تلاؤم صورته مع مادته، ونستعين بالكلمات كمجرد ادوات.

ويضرب هيدجر بتفصيل مثالاً على المصنوع الصناعي: زوج احذية من معمل او في ورشة اما مثال العمل الفني فرسم فان كوخ ((زوج احذية))، في هذه الصورة يمثل ليس الحذاء فقط بل عالم من خلفه، وروابط، فنتعرف على وضع صاحبه (فلاح) وعلى امور اخرى مثل الحقل، وهكذا فالموضوع الفني هو وسط بين الطبيعي والموضوع الصناعي.

لكن الموضوع الفني ليس محاكاة، لكنه في الوقت نفسه ليس خلقاً من عدم، لانه يزيح دوماً النقاب عن حقيقة وجود موضوع. انه يدنو بنا من الوجود.

الفنان لا يخلق الحقيقة، بل ينتزعها من مكمنها، ولذلك فكل الفنون هي شعر، لان معنى الشعر هو هذا النوع من الابداع، ولان الشعر لغة، واللغة هي اداة الانسان لتحقيق العلانية واظهار المستخفي. وهكذا نبتعد كثيراً عن سارترومالرو، وعن جورجورياس، وكل النظريات التي لاتقر بنوع من

الموضوعية للفن من جهة، ولنوع من جهد الفنان كصانع، وللفن كصنعة وتكنيك وقصدية واحساس بمجابهة المادة[1] للفنان.

## كاسيرر وظهور العناية بدراسة الرموز والاشارات:

ونأتي الان الى عرض تفريقات كاسيرر، مع اعطاء نبذة تاريخية عن دراسة الرمز واللغة الفنية. يبتدىء كاسيرر بالتفريق بين العاطفي والفنان، او لنقل الشاعر الغنائي: الفنان مستغرق في تامل الصور وابداع الاشكال في حين ان الرجل العاطفي مستغرق في عواطفه ولذته وانفعالاته، والفنان لا يعبر عن هذه فقط، كما يفعل المتألم العادي او المسرور العادي وانما هو يعمل على تشكيل احاسيسه وتنظيم عواطفه وتركيب عمله الفني، واي عمل فني آخر تجيء منطوية على عملية ((تجسيم)) او ((تحقيق موضوعي)) وهذا معنى قول الشاعر الفرنسي مالارمية:(( ان الشعر لا يصنع من افكار، بل من الفاظ)) اي يقوم على مجموعة من الصور والاصوات والايقاعات موحدة في بنائية لا تقبل التجزئة، وهكذا يرفض كاسيرر نظرية كروتشة[2]

---

١.كذلك. ص ٢٦٨-٢٦٩.

٢.هذا الحكم من كاسيرر بخصوص كولنجوود، يعرضه كاسيرر مفصلاً وهو يناقش جملة من النظريات المعروفة لتفسير طبيعة العمل الفني، مثل نظرية المحاكاة الواقعية، ونظرية الخلق او التفرد، ونظرية التعبير ( كروتشة كولنجوود)، ويقتبس اقوالاً من كولنجوود لتأييد احكامه على كولنجوود كواحد ممن يرى ان الفن هو تعبير فقط دون اهتمام بالموضوع وبالبناء وبالشكل،وان الفن ليس تعبيراً عن انفعال فقط الخ، انظر كتابه Essay on man .NewYork. ١٩٥٤PP. ١٨٠-١٨٧ FF اقول هذا الحكم مثير للجدل بالنسبة لكولنجوود، الاخير في كتابه(( مبادئ)) الفن لايستبعد القصيدة والبناء والاداء، مع ان هذه عنده مقومات الصنعة والصناعة، والتي هي ليست فنا حقيقيا، لكنه ينفيها فقط ضمن ما يسميه الصنعة الفنية (الفصل الثاني ص٢٣ فما بعد، خصوصاً ص ٣٠-٤٠)، لكن كولنجوود، يرى نظرية خاصة في (( التعبير والانفعال)) كجوهر للفن،ويقول:(( التعبير فعل لايمكن ان يكون له تكنيك)) في حين ان التعبير عند الفنان هو تعبير فردي او تفردي. الفصل السادس كله خصوصاً ص ١٤٠، ١٤٤،والفنان لايختلف بانفعاله او يتفرد في قدرته على التعبير عنه، يتفرد في قدرته على التعبير عما يشعر به الجميع( وهو هنا مثل ديوي) ص١٥١ فما بعد، وص ١٥٣، وهو ضد البرج العاجي ص١٥٣.( قارن تلاخيصنا هذه بملخص امير

وكولنجوود القائلة ان الفن هو تعبير دون الاهتمام منهما بالاداء والبناء والقصدية.

لقد ظهرت العناية بدراسة الرموز والاشارات خاصة في دلالتها على عقلية المجتمعات البدائية او دلالتها عن النفس الانسانية او عن علاقتها باللغة، وقد قدمت علوم الأنثروبولوجيا وعلم النفس والتحليل النفسي وعلم المنطق دراسات خاصة عن طبيعة الرموز ودلالتها. ويعد ارنست كاسيرر مؤلف فلسفة الصور الرمزية من اهم الفلاسفة الذين استفادوا من هذه الدراسات في تقديم مذهبه في علم الجمال، اذ راى ان هذه القدرة في الانسان على خلق الرموز هي بالذات نقطة البداية لتفسير الفن والرمز والاساطير واللغة. الانسان يتميز عن الحيوان بقدرته على الاستجابة غير المباشرة للاشياء والمؤشرات المحيطة به، فبين الجهاز المتلقي والجهاز المنفذ للاستجابة يوجد جهاز ثالث هو الجهاز المركزي، الانسان لا يعيش مباشرة مع الاشياء، بل يتعامل بالرموز ومن هذه الرموز اللغة والاساطير والدين

---

حلمي مطر لنظرية كولنجوود،ص٢٩-٣٠) المختصر حيث تحكم على كولنجوود، بانه متابع لكروتشه ص (١٠). ونعتقد ان ثمة فروقا بينهما، وان تلخيصها لكولنجوود يحتاج الى اعادة نظر وانظر لمناقشة رأي كاسيرر،ص ٣٦٤ من كولنجوود، عند حديثه عن الفن والفهم، حيث لايفصل الشحنة الانفعالية التي هي موضوع تعبير الفنان عن الشحنة الفكرية، وانظر ص ٣٦٨ فما بعد حيث يلغي كولنجوود، جميع الفروق بين لغة العلم والفلسفة وبين لغة الفن، كذلك يقول كولنجوود،بان الشاعر عندما يحول تجربة انسانية الى شعر فانه لاينتقي ولا يفصل الفكر عن الانفعال. بل يوحدهما، ويقول نحن نفعل ذلك طالما نحن كائنات مفكرة او عاقلة، ويضرب امثلة من دانتي(في شعره عبر عن فلسفة توما الاكويني)،وكذلك بعض اعمال شكسبير، مثل بلير))، وانظر ص٣٦٧ وما بعدها والمسألة كلها مطولة، وقد عالجتها بشكل مفصل في مكان لاحق من هذا الكتاب. وحول آراء كاسيرر حول هذه النقطة ومجمل آرائه المعروفة في هذه الدراسة انظر التلخيص المطول الممتاز لها- اعتمادا على كاسيرر((مقال عن الانسان)) الذي عمله زكريا ابراهيم- فلسفة الفن- الفصل الحادي عشر كله، خصوصا ص ٢٧-٢٨٥، وكذلك ص ٣٠٢-٣٠٤، وكذلك تلخيص د. احمد حمدي محمود لنفس كتاب كاسيرر. مجلة((تراث الانسانية، المجلد الثالث، عدد(٥)، مايو ١٩٦٥ من ٣٧٧-٣٩٤، والذي يعتمده زكريا ابراهيم ويطريه.

والفن، فهو يعيش في شبكة من الرموز - وكل تقدم يحرزه في الفكر والتجربة هو تعميق وتقوية لهذه الشبكة، فالحقائق الطبيعية تتحول الى رموز، ويصبح تعريف الانسان حسب كاسيرر انه الحيوان القادر على عملية الرمز، وليس هو كما قال ارسطو: الانسان العاقل[1].

ومن المناسب قبل تفصيل آراء كاسيرر وسوزان لانجر حول الرمز ولغة العلم ولغة الفن اعطاء استعراض شبه تأريخي للبحث في خصائص اللغة معتمدين بالدرجة الاولى على كتب اميرة حلمي مطر وسويف وديوي. مع تطور البحث في الفن الحديث ظهرت العناية بمشكلة المعنى،خصوصاً مع ظهور الاتجاهات الفلسفية الحديثة في الفكر الغربي، وخصوصاً مع الفلسفة الوضعية المنطقية وفلاسفة التحليل الذين عالجوا الفن كنوع من اللغة سواء كانت لغة انفعالية او لغة رمزية.

وتلاحظ اميرة حلمي مطر ان مشكلة التعبير عولجت قبل هذه، منذ ان قال القدماء وأتباعهم الكلاسيكيون بنظرية المحاكاة، سواء محاكاة للسمات الكلية العامة او المثل كما ذهب الافلاطونيون او كانت محاكاة للطبيعة كما ذهب الطبيعيون، ثم اعقب ذلك النظرية الروما نطيقية التي ذهبت الى ان الفن تعبير عن افعال او خيال، غير ان التقريب بين الفن واللغة في العصر الحديث تشعب الى نظريات متعددة، ومنها نظرية شارلز ويليامز موريس في التفرقة بين اللغة العلمية والتكنولوجية واللغة الاستطيقية. وقد رد كل انواع النشاط الانساني الى نوع اللغة المستعملة( عملية، فنية الخ) بحيث نستدل من مقارنة الرموز في اللغة العلمية والفنية على نوع النشاط الانساني، واعتبر ان اهم خصائص اللغة العلمية هي القدرة على تقديم تنبؤات دقيقة، واهم خصائص لغة التكنولوجيا انها توجه سلوكنا الى اتخاذ

---

١.امير حلمي مطر - المقدمة- من ١٠-١١.

سلوك معين نحقق به نتيجة معينة، انها تستعمل اسلوب الامر وما ينبغي ان يتخذ، وهي لاتقرر حقيقة ولا توصي بقيمة معينة، بل تغري بعمل معين، ومثالها ان المادة الفلانية تستعمل بالطريقة الاتية. ومن ثم فعبارات اللغة العلمية تؤكد العلاقة الوثيقة بين الاشارات ودلالتها في الواقع بحيث تخضع هذه العلاقة للتحقيق العلمي. فاللغة العلمية في دقة مطابقتها الواقع تقدم للانسان مايشبه الخريطة التي تبين مواقع الاشياء التي تستطيع بمقتضاها ان يتحقق من الواقع الخارجي وتساعده على التنبؤ بفروض يمكن التحقق من صدقها. ولذلك كانت اهم خصائص اللغة العلمية هي قابليتها للتحقيق بالتجربة وبملاحظة الواقع الخارجي، بمعنى آخر تقرر لغة العلم حقيقة يمكن التحقيق من صدقها او كذبها كقولنا: هذه اللوحة لبيكاسو، اما اللغة الاستطيقية، فهي اللغة المعبرة عن قيمة، كقولي: هذه اللوحة رائعة، واذا ما صور الفن لنا حقيقة معينة، فليس الصدق في هذا التصوير هو ان يساعدنا على معرفة الواقع، كما تساعدنا الخريطة على معرفة مواقع المدن او يساعدنا التقرير الطبي على معرفة حالة المريض، وانما غاية هذا التصوير ان يضفي قيمة معينة على مايصوره لنا، من جمال وروعة او كآبة، او لون، فالفن هنا لغة لتوصيل القيم، فرموز الفن تختلف في دلالتها عن الاشارات المستعملة في اللغة العلمية، لذلك ينبغي التفريق بين الرمز الفني وبين رموز العلم والمنطق. مثل الحروف والاشكال والاعداد، وهذه ليست رموزاً Symbol ، بل هي اشارة Sign ، والفرق بينهما ان الاشارة ليس لها معنى نستمدة من تأملنا لها، وانما تستمد دلالتها من الشيء الذي نتفق على ان نستعملها للاشارة اليه، اما الرمز فله في ذاته معنى خاص نستمده منه وننفعل به، فالشكل والمضمون يكونان فيه وحدة عضوية. فلو تغير التركيب الموسيقي تغير اللحن، فالصلة بين الشكل والمضمون في العمل

الفني صلة طبيعية وليست مصطنعة، وقد نستطيع تبديل الاشارة بـاخرى مساوية فلا يتغير المعنى ، فنعبر برقم ثلاثة ، او بـ (٢+١)[١].

وقد اعتبر كتاب أوجدن وريتشاردز ((معنى المعنى)) عمدة للدراسات حول هذا الموضوع، عند فلاسفة الوضعية والتحليل اللغوي، الذي يقدم فيه المؤلفان تلك التفرقة الشهيرة بين لغة العلم من جهة ولغة الدين والشعر والميتافيزيقا من جهة اخرى، فهي في العلم لغة دالة على موضوع يمكن التحقق منه بالتجربة، انها لغة اشارة، في حين انها في الشعر لاتدل ولاتشير، وانما تعبر عما ننفعل به على نحو ماتعبر الموسيقى او التصوير بالاصوات والالوان. وقد وصل رودلف كارناب بهذا التعارض بين اللغتين الى حد، قد لا يوافقه عليه، كل من اقام او يقيم مثل هذه التفرقة بين لغة الفن التعبيرية الرمزية الانفعالية، وبين لغة العلم الاشارية الوضعية. بقوله:(( ان لغة الميتافيزيقا، وفلسفة القيم والاخلاق ليست الا شبه عبارات Pseudo-sentences ، ليس لها مضمون منطقي، وانما هي مجرد تعبير عن الانفعالات والمشاعر تثير مشاعر الاخرين وميولهم وان ما ينطبق على الميتافيزيقا ينطبق بالاخرى على عبارات الادب والشعر والدين[٢])).

---

١.امير حلمي مطر – المقدمة– من ١٠-١١.

٢.امير حلمي مطر – فلسفة الجمال. ص١٤٦، والنص عن كارناب

Rudolph Carnap: The Logical syntax of Language. London ١٩٥٧. P.٢٧٨

وتشير اميرة الى كتاب زكي نجيب محمود: خرافة الميتافيزيقا، والحال ان زكي نجيب محمود يفصل هذا الموقف الوضعي في معظم كتبه التي تنحو هذا المنحى مثل نحو فلسفة علمية، وحتى في تلخيصه لموقف الوضعية المنطقية من الميتافيزيقا الذي كتبه خصيصا لكتابنا:من المثيولوجيا الى الفلسفة، الفصل الثالث، منه، حيث الاشارة الى معظم كتب زكي نجيب محمود بهذا الصدد، في أي من طبعاته الثلاث، الكويت ١٩٧٣، بيروت ١٩٨٠،وبغداد١٩٨٥ .

ومن المناسب ان اذكر ان يونج على اسس نفسية تتصل باللاشعور الجمعي عنده، يتكلم عن الرمز والفرق بينه وبين العلامة. الفنان يسقط ما في داخل نفسه ولا شعوره الجمعي عن طريق الحدس في رموز، والرمز هو افضل صيغة ممكنه للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا، ولايمكن ان توضح اكثر من ذلك بأية وسيلة اخرى. وعلى هذا الاساس يوجب يونج التمييز بين الرمز وبين العلامة، فان العلامة تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة في وضوح، فالملابس الخاصة بموظفي القطارات علامة وليست رمزاً ومن ثم امكن ان يوصف الرمز بانه حي، اي محمل بالمعنى، وبالتالي يمكن ان يموت، اذا وجدت صيغة افضل منه للتعبير عن مضمونه. ويرى يونج انه يمكننا ان نرى في كل شيء رمزاً، على اساس اتجاهنا نحوه، ويصفه بانه اتجاه ((رمزي)) او هو يرى اننا بالعلم نحاول التخلص منه تدريجياً بان نجعل المعنى تابعاً للوقائع. والرمز عنده ليس من اصل لاشعوري بحت، لان هذا الاصل اللاشعوري، وهو النماذج الرئيسية، يبرز في الشعور، فالرمز اذا يتضمن في نفسه عناصر شعورية واخرى لاشعورية، والرمز يصدر عن اسمى مرتبة ذهنية، كذلك يلزم ان يصدر عن اكثر حركات النفس بدائية، ليمس في الانسانية وتراً مشتركاً فالرمز يعتمد في ظهوره اذاً على الحدس من ناحية والاسقاط من ناحية اخرى، بالحدس يصل الفنان الى الوتر المشترك، وبالاسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً اياه في شيء خارجي هو هذا الرمز[1].

واخيراً ونحن نتحدث عن اللغة، لابد من الاشارة الى الاتفاق السائد بين كودويل وداوني ورتشاردز وبياجيه، على التفرقة بين استعمالين للغة، الاستعمال الرمزي والاستعمال الانفعالي، وهذه-كما يقول سويف- تفرقة قديمة عرفها وليم الأوكامي ودانتي وميلتون، في التأليف العلمي. نحن نحاول

---

١.يوسف سويف: الأسس النفسية للابداع الفني، دار المعارف القاهرة ١٩٥١.

ان نقترب بقدر الامكان من الاستعمال الرمزي[1]. اما في الشعر فالاستعمال الانفعالي هو السائد والاستعمال الاول يكون لتنظيم الاشارات الذهنية وتوصيلها بينما يكون الاستعمال الثاني للتعبير عن احاسيس واتجاهات واثارتها عند الاخرين، وحسب مايقوله سويف، فان ريتشاردز يرى ان هذين الاستعمالين للغة ممتزجان دائماً، ولايمكن الفصل بينهما فصلاً تاماً. وان كنا نستطيع التمييز بينهما الى حد ما لكن ثمة صلة بينهما اعمق من مجرد هذا الامتزاج الظاهري اشار اليها ريتشاردز نفسه، ولكنه لم يعرها كبير اهتمام، الا وهي دلالتها الدينامية، فهما ذوا دلالة دينامية واحدة، اذ يتجهان الى بناء ((النحن))،وحتى اكثر المعادلات الرياضية تجريداً ورمزية لايمكن ان نقطع الصلة بينها وبين هذا المنبع العميق، الا اذا كنا نتقدم بالنظر اليها منعزلة لا كجزء من كل. ويقول وسويف: ان ريتشاردز ومالينوفسكي اشارا الى ان الاستعمال الانفعالي للغة سابق على الاستعمال الرمزي، يبدو ذلك بوضوح في البوادر الاولى للغة عند الطفل وفي قيمة الكلمة عند البدائيين وما تثيره فيهم من انفعالات عميقة[2].

---

١.للاحتياط كان ينبغي استعمال كلمة ((الإشاري)) عند سويف، وليس الرمزي.

٢.يوسف سويف- كذلك،ص ٢٨١-٢٨٢،وينتقد كولنجوود تمييز ريتشاردز هذا بين استعمال انفعالي للغة واستعمال رمزي، كتاب كولنجوود: مبادئ الفن، الفصل السادس عشر من الكتاب الثاني ص٢٨٤-٣٣٧، وخصوصاً القسم الثامن بعنوان: التحليل المنطقي للغة ص ٣٢٤-٣٣٥، وانظر حول آراء ريتشاردز كتابه: مبادئ النقد الادبي، ترجمة د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٣، الفصل الرابع والثلاثون، حيث يفصل القول في استعمال اللغة، وهذا هو عنوان الفصل - الانفعالي والعلمي. وكذلك:أودن وريتشاردز.

**والان نعود الى تفريقات كاسيرر:**

والفن عند كاسيرر شكل رمزي ، لحقيقة وشيء موضوعي حتى لو كان ذات وباطن الفنان او الطبيعة، لكننا عبر الفن لانكتشف الطبيعة او الموضوع على نحو ما يراها العالم او على نحو ماتتصورها لغة العلم، العلم يقتضي تصنيف ادراكاتنا الحسية وادراجها تحت معنى عام وقواعد كلية من اجل اعطائها معنى موضوعياً، ومع ذلك فان العمل الفني يتضمن فعلاً من افعال (( التكثيف)) و(( التركيز)) لكن على حين ان كل من اللغة والعلم يهدفان الى اختزال الواقع او الحضارة، نجد ان الفن يهدف الى تقوية الواقع وزيادة شدته، وبينما يقوم العلم واللغة على عملية اساسية هي" التجديد" نجد ان الفن في جوهره عملية (( تجسيم)) او (( تحقيق عيني)) واذا كان العالم يبحث عن السمات، الجوهرية للشيء حتى يفسر شتى خصائصه الجزئية بارجاعها الى تلك السمات،فان الفنان لايسلم بهذا التقييم الاستنباطي، وانما يبحث او يكشف لا عن كيفيات الاشياء واسبابها، وانما عن اشكالها بضرب من العيان او الحس الفني،(وليس الحدس الصوفي او البرجسوني، كما يؤكد كاسيرر لان حدس الفنان كما سيوضح لاحقا يتضمن طابعاً عقلياً متضمناً في

---

C. K. Ogden and E. A. Richaeds: of Mening of meaning, loth Ed,1956.

= = - وانظر كتاباً صغيراً له بعنوان: العلم والشعر، ضمن كتابه: أسس النقد الادبي، بتويب مارك شورر، جوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، ترجمة هيفاء هاشم، دمشق ١٩٦٦، ويشكل كتاب ريتشاردز ص(٩٧-١٤٢) من الجزء الثالث منه، ويذكر د. مالك المطلبي في بحثه: محور الشعر في عصر العلم، وهم الحدس، بغداد ١٩٨٦ ، انه كتيب صغير مترجم من قبل مصطفى بدوي. القاهرة ١٩٦١.(ولم اطلع عليه بهذه الطبعة والترجمة).

الصياغة والتشكيل والتنظيم والتركيب والبناء) هكذا فبينما العـالم مكتـشف لوقائع الطبيعة وقوانينها، نجد الفنان مكتشفاً لاشكالها وصورها.

ولما كان العلم يعني التجريد، والتجريد لابد من ان يؤدي الى الحد من ثراء الواقع او خصوبته، نجد ان اشكال الاشياء على نحـو ماتـصفها لنـا المفاهيم العلمية تستحيل الى صيغ مبسطة وكأن في وسع القانون العلمـي او الصيغة العلمية الواحدة- كقانون نيوتن مثلاً- تفسير كل بناء العـالم المـادي واستيعاب الحقيقة الخارجية بأسرها، بينما في الفن لايوجد شيء مـن هـذا التبسيط والعمومية ذلك لان للاشياء من المظاهر مالا حصر له. وكان الفنان مع هرقليطس يرى شمساً جديدة كل يوم، وحتـى لـو عبـر مـصوران او شاعران عن شيء واحد نجد عملهما الفنـي مختلفـاً. ان الفنـان لاينـسخ الموضوع ويستغرقة كله، وانما هو يقدم عن الموضـوع صـورة فرديـة، جزئية، وقتية(وان كان سيخلدها). ان الفنان ينقل الينا احساسه بجو الاشـياء وتعبيره الخاص معتمداً على ادراكه الحسي ووجدانه وخيالـه وشـتى قـواه الذهنية. ومن هنا يبدو الادراك الفني او الجمالي(سـواء بالنـسبة للمنـتج او المتذوق المؤهل) اخصب واعقد واشد تنوعاً واكثر دقة في الوقـوف علـى الخصائص النوعية للاشياء والفروق الدقيقة المميزة لها من الادراك الحـسي العادي، وواضح هنا انا كاسيرر شأنه شأن هيدجر، وضد سـارتر ومـالرو وآخرين، لايرى ان العمل الفني مجرد خلق ذاتي او خيال صرف لاتعلق لـه بشيء، من طبيعة او غيرها. الفنان عنده ليس مخترعـاً، بـل هومكتـشف. والفن على الضد مما يرى افلاطون وتولستوي ليس انفعالا وحـسب، لانـه شكل ايضاً، كما ان الانفعال عند الفنان يكتسب دلالة جديدة وطابعاً مختلفـاً. الشكل مهم اي عملية تجسيم او تخريج للصور والاخيلة والمشاعر في بنـاء ونظام وتوازن بين الشكل والمضمون. وبعد ان يؤكد على الطـابع الاسـاس للفن وهو طابع الرمز عن موضوعات وعناصر تتضمنها تجربتنا الحـسية، وليس لمطلق هيجل او لامتناه ميتافيزيقي يعيب على الواقعيين انكارهم حـق

الفنان في تجاوز الواقع، وكان قبل ذلك عاب على من يجعل الفن مجرد تخيل وخلق بلا موضوع، او مجرد رغبة في اشباع لذة، او لعب، وكذلك بعد نقده للسيكولوجيين الذين يربطون الفن بالحلم ومتاهات اللاشعور وكأن الفنان مجرد شخص مصاب بالجولان النومي ومن هؤلاء شيلنج[1] يؤكد ان الفن أيضاً ليس عملية عقلية صرفه، بحيث يمكن لمن يعرف العروض ان يكتب قصيدة. ومن المفيد ان نذكر مقولة شيلنج التي يرفضها كاسيرر: ان نقطة البداية في كل شعر انما هي الغاء قانون العقل وشتى المناهج العقلية،من اجل الاستغراق في فوضى الاخيلة والاوهام والاستسلام لذلك العماء الاصلي المخيم على الطبيعة البشرية[2].

وقد يقال ان العلم يخلع على افكارنا ضرباً من النظام، كما ان من شأن الاخلاق ان تضفي على افعالنا ضرباً من ((التنظيم)) وهذا صحيح ايضاً على الفن فهو يخلع ضرباً من النظام على ادراكنا للمظاهر المرئية، والملموسة، والمسموعة، وهناك فرق آخر بشأن الرمز واللغة بين لغة العلم

---

١.عن موقف شيلنج: دين هويسمان: كتابه السابق- ص٦٩ حيث يقول: انه عند شيلنج توحيد الفن والفلسفة المطلق موضوع لكليهما، والفلسفة لاتنقل الاشياء الواقعية، بل مثلها، وكذلك الفن، لكن المثل في الفلسفة ناقصة وفي الفن تبدو موضوعية كمثل، وبالتالي في كمالها، ويوجد تفصيل الآراء، شيلنج الجمالية: لافسانيكوف، الكتاب السابق- موجز تاريخ النظريات الجمالية- ص ٢٧٦-٢٨٢. وكذلك زكريا: فلسفة الفن ٢٩٦-٢٩٨.

٢.عن موقف نيتشه: انظر زكريا ابراهيم: فلسفة الفن. ص٢٩٦-٢٩٨، مفصلاً عن موقف نيتشه:١٩٥٦ اميرة حلمي مطر: في فلسفة الجمال. الباب الثاني، الفصل الثالث كله ص ١٨١ فما بعد، ثم تعقب الفصل بنصوص مختارة من كتاب نيتشه ((نشأة التراجيديا)) ص١٩٥ فما بعد، وكذلك فؤاد زكريا: آراء...ص٢٧٩ فما بعد.

والكلام العادي من جهة ولغة او رموز الفن، كاسيرر يأخذ على كروتشة توحيد الاخير بين اللغة والفن وكأن مشكلاتهما واحدة، في حين يوجد فرق بين رموز الفن من جهة والحدود اللغوية المستخدمة في الحديث العادي او النثر العلمي، صحيح ان الفن واللغة هما ضرب من ((التمثيل)) وليس مجرد محاكاة الاشياء او تقليد الافعال، الا ان التمثيل اللغوي انما يقوم على مجموعة من الالفاظ او التصورات، في حين ان التمثيل الفني يقوم على بعض الاشكال المحسوسة، فليس ثمة عناصر مشتركة بين وصف الشاعر او المصور لمنظر من المناظر، ووصف الجغرافي او الجيولوجي لنفس المنظر، ذلك ان الاختلاف واضح بين عمل العالم وعمل الفنان من حيث الباعث، واسلوب الوصف الجغرافي او الجيولوجي يستخدم طريقاً منهجياً يقوم على الملاحظة والاستقراء للوصول الى تحديد سمات الموضوع النوعية وخصائصه الجوهرية. اما الفنان فانه لايحفل بهذه العلاقات التجريبية والعمليات المقارنة الدقيقة بين الوقائع ولا بالعلاقات السببية، ولا بالتعرف على فوائد الاشياء ولا عن مصدرها بل هو فقط يحرص على الكشف عن ((صورها)) او ((اشكالها)) لا في سكونها بل في حركتها، فيكشف لنا عن افق جديد من آفاق الطبيعة.

وثمة فارق آخر: فالعلم يكشف لنا عمقاً تصورياً، بينما يكشف الفن عمقاً بصريا، وعلى حين يساعدنا العلم على فهم علل الاشياء، نجد ان الفن يساعدنا على رؤية اشكال هذه الاشياء، في العلم نرد الظواهر الى عللها الاولى، لنصل الى القواعد والقوانين العامة، في حين اننا في الفن نستغرق في المظاهر المباشرة للاشياء،مستمتعين بكل مافيها من ثراء وتنوع. ومعنى هذا ان المهم في العلم هو اطراد القوانين، في حين ان المهم في الفن هو تنوع الرؤى، والحدوس وتعدد أشكالها.

ومع ذلك فان كاسيرر يقبل ان الفن هو ضرب عن المعرفة، ولكنها معرفة ذات خصوصية تختلف عن المعرفة العلمية. فهي لاتنحصر في

تفسير الاشياء او وصفها وصفا نظرياً ،بل هي تتحصر في نوع من العيان العاطفي للاشياء.

وينتهي كاسيرر الا انه مازال الفن والعلم يتحركان في مجالين مختلفين تماماً، فلا موضوع للقول بتناقضهما، او تعارضهما، فليس احدهما مزيجا للاخر، بل هما متكاملان ولازمان، وليس معرفة علل الاشياء بأهم او اقل من رؤية اشكا ل الاشياء. الفن رؤية، والعلم تفكّر في استخدام للاشياء، وكلاهما مهمان للفرد وللمجتمع وللحضارة[1].

## تفريقات سوزان لانجر: الفن بُعد ثالث:

وقد تابعت سوزان لانجر المولودة سنة ١٨٩٥ مسار كاسيرر فيما قدمناه عنه ولفتت الانظار بشدة في كتابها ((الفلسفة بمفتاح جديد)) حسب ترجمة زكريا ابراهيم ((وافق جديد للفلسفة)) كما يفضل فؤاد زكريا في دراسة له عن هذا الكتاب، والذي يفتح اي الكتاب للفلسفة افقاً جديدا، وكان منطلق المؤلفة هو تفنيد دعاوى الوضعية المنطقية بان كل ما لايمكن تحقيقه بالتجربة والحواس مرفوض اذ لامعنى له، كما اسلفنا في ابعادهم للفن والميتافيزيقا والاساطير والعقائد الدينية والحلم الخ.

ونقطة البداية لرد لانجر هي ان عالم المعاني اوسع نطاقا بكثير من عالم اللغة، واوسع من حدود العلم التجريبي والمعرفة العلمية. اللغة ماهي الا احد اهم مظاهر نشاط الذهن البشري في التعبير عن نفسه تعبيراً ذا

---

١.اضافة الى ماذكرنا من مراجع حول آراء كاسيرر هذه (انظر الحاشية ٢ ص٩١ اعلاه)انظر للتفاصيل:

Ernest Casirer L The Philosophy of Symbolie forms. 3 vol. New-Haven. Dyale University press, 1253, 1955, 1957.

كذلك: اميرة حلمي مطر: مقدمة، ص ١٠-١٢.

معنى، لكن نطاق التعبير ذي المعنى في الانسان اوسع من ذلك فما اللغة الا احدى الرموز، الدالة على المعاني، وواحدة من نشاطات الذهن هي التفكير، لكن للذهن نشاطات ذهنية اخرى قد لا يصح فيها لا رمز اللغة ولا منطقها، الانسان يعبر عن معانيه بوسائل اخرى غير الافكار وحدها وعلى هذا تصبح الاساطير والاحلام والفنون والميتافزيقا وغيرها وسائل ذات دلالة ولها رموزها ووسائلها، وخير مثال على ذلك الموسيقى ولغتها ودلالاتها، وعموماً المعنى الفني- شأنه شأن الاساطير والاحلام والميتافزيقا- هو معرفة، وليس مجرد صيحات إنفعالية كما يرى الوضعيون وهو نظام رمزي يعبر عن مجال اوسع من مجال اللغة الكلامية،او لغة الفكر والعلم. ولكي لانكرر كاسيرر نقول انها تحدد الفن وعناصره وبنيته، وغاياته ودور الشكل والمحتوى فيه على منوال كاسيرر[1].

وما تبقى من دور الفن سنتناولة في مكان لاحق. لكن الشيء الهام الذي نريد ان نقف عنده هو حديثها عن الرموز واللغة والعلامة، تنطلق لانجر من مقولة كاسيرر مؤلف ((فلسفة الصور الرمزية)) ان الانسان يتميز عن الحيوان بقدرته على الاستجابة غير المباشرة للاشياء وما يحيط به، اي عن طريق الجهاز الرمزي، ومن هذهِ الرموز اللغة والاساطير والدين والفن، وعلى حد تعبير ابكتينوس ليست الاشياء هي التي تخيف الانسان بل افكاره وتصوراته عنها. وهكذا فالانسان هو حيوان رامز.

في كتابها وكتابيها الاخرين الشعور والصورة (١٩٥٣) ومشاكل الفن (١٩٥٧) تفرق بين نوعين من الرموز، رموز استدلالية Discursive وهي مستعملة في العلوم ورموز تمثيلية Represntional نجدها في الفن. الرموز الاستدلالية هي رموز اتفاقية تستعمل اللغة بحسب قواعد النحو،

---

١.فؤاد زكريا- أراء نقدية، ص ٤٠١ فما بعد، وزكريا ابراهيم- فلسفة الفن، ص٣٠٩ فما بعد.

ولكل كلمة معناها المناسب، اما الرموز التمثيلية فليس لها دلالـــة ثابتـــة ولا تتركب بحسب القواعد، ولايمكن ان تستبدل بأي كلمات او وحـــدات اخـــرى كما يمكن في اللغة العادية، لانها على صلة وثيقة بالمشاعر الذاتية، ولايمكن ترجمتها برموز اخرى وهي تعبـــر عـــن الحـــالات الوجدانيـــة والرغبـــات والاحساسات ليس بشكل عاطفي[1] مباشر بل بواسطة الصور الفنية. وكمثـــال على ذلك نجد ان التركيب الموسيقي، القطعة الموسيقية تنطوي على تماثلات مع صور للمشاعر الانسانية مثل صور النمـــو او الـــصراع او الوقـــوف او الهدوء او الاثارة، وخير ما يتمثل فيه الفرق بين اللغة العادية ولغة الرمـــوز هو الموسيقى فليس للموسيقى مفردات ذات معنى ثابت ولـــيس للاصـــوات والانغام دلالة ثابتة، وعلى عكس حال الكلمات اللغوية في الاستعمال العادي، وليس في الاستعمال الفني كالشعر، لان اللغة ومفرداتها حينئذ تتحـــول الـــى رموز وصور. ذلك ان كلمات الشعر شأنها شان وحدات الموســيقى يمكـــن الجمع بينها على انحاء مختلفة من جهة كما ان لها القـــدر علـــى ان يغيـــر بعضها طبيعة بعض عند تجمعها في بيت او قطعة موسيقية وهكذا نجـــد ان الموسيقى والقصيدة وسائر الفنون الاخرى لها استقلالية عن المعاني اللغويـــة العادية او العلمية انها وسائر الفنون تكشف عن اوجه اخرى من عالم المعنى غير تلك التي تختص بها لغة الكلام العادية والعلمية ولذلك لايمكن ترجمـــة[2] الشعر او الموسيقى الى لغة الكلام العادي ومعنى ذلك انه يوجد فـــرق بـــين العلامةSign والرمز Symbol العلامة اصطلاح وضعي خارجي للدلالـــة

---

١.اميرة حلمي مطر: مقدمة (١١-١٢) وحواشيها.

٢.يرى سانتيانا كذلك، ولنفس الاسباب هنا ولاعتبارات اخرى ان الشعر لايترجم. كتابه- الاحساس بالجمال- السابق- ص ١٩٢ فما بعد مفصلاً، وقد وجدنا ان ديوي يـــرى كذلك ان الشعر لايمكن ترجمته. الفن خبرة، ص ٤٠٦، وفيما بعد. تفـــصيلات عـــن طبيعة النثر وطبيعة الشعر ص ٤٠٧.

على شيء وله صفة ثبات كالعلامـات الرياضـية والمنطقيـة والكيميائيـة والفيزيائية وغيرها من لغات كل علم. العلامة شيء نعمل بمقتضاه ووسـيلة لخدمة الفعل في حين ان الرمز اداة ذهنية، وصورة معبرة تشير الى معـان وليست مجرد عوارض خارجية كالعلامة. الرمز في الفن او العمل الفنـي ينقلنا الى عيان مباشر وتعبير حي وحقيقة وجدانية اما اللغة العادية فاشـارة الى شيء وراءها لايملك درجات كيفية ولاتنوعا اذا ما قورن بلغة الـشعور والموسيقى والرمز الفني[1].

**هل الفن معرفة:**

ومن المفيد ان نقدم للقارىء صور موجزة حول معرفية الفن اي هـل هو معرفة ومن اي نوع، وقد سبق ايراد اراء ديوي انه معرفـة مـن نـوع خاص، لكن جذور المسألة تمتد الى القرن الثامن عشر وهو عصر العقل كما يسمى والذي سادته الفلسفة النقدية الكانتية التي غيرت مـن وجهـة النظـر الكلاسيكية قبله وصولاً الى ارسطو وافلاطون، وكلنا يعرف نظرية الالتـزام في الادب والفن ودورها التربوي والتعليمي عند افلاطون. كما نعرف رأي ارسطو فى الحكم على الشعر والتاريخ في مدى حظهمـا مـن الفلـسفة او المعرفة الصحيحة.

لكنه مع كانت ظهر اتجاه آخر. مضعف لمضمون للفن، كانت المولـع بالتفريقات كما يقول جون ديوي، وبعد ان تمكن من الفصل فـي امـر كـل من((الحق)) و ((الخبرة)) او مملكة النظر العقلي والسلوك العملي او مملكـة الذهن( معرفة الطبيعة) او المعرفة العلمية.ومملكة العقل (قـوانين الواجـب والاخلاق) فتش عن مكان ملائم لمملكة ((الجمال)) بوصفه الحد الاخير فـي

---

١.فؤاد زكريا، وزكريا ابراهيم،- اميرة حلمي مطر، في المواضع المشار اليها اعلاه.

التقسيم الثلاثي الكلاسيكي للقيم، حق وخير وجمال، ووجد ذلك فيما اسماه ملكة الحكم التي تنشط في مجال الفن لتحدث الشعور باللذة والالم.

وهذه الملكة لاتعد فكرية، بل حدسية ولكنها لاتنصب على موضوعات العقل المحض. و((التأمل)) هو المجال الذي تمارس فيه هذه الملكة. في حين ان العنصر الجمالي المتمايز، انما هواللذة التي تقترن بمثل هذا التأمل، هذه اللذة البعيدة عن كل رغبة او فعل او استثارة انفعالية.

ان تأكيدات كانت النظرية قد تكون بمثابة انعكاس للنزعات الفنية التي كانت سائدة في القرن الثامن. قرن العقل لا قرن الهوى والحماسة الوجدانية، وبالتالي هو عصر كان فيه النظام والاطراء الموضوعيان هما المصدر الاوحد لكل اشباع او رضا جمالي.

وسوف الخص فيما يلي، رصد اميرة حلمي مطر الجيد لاهم نتائج رأي كانت هذا اعنى تأكيد ((كانت)) على استقلال الفن عن تحقيق المنفعة او المعرفة النظرية ليكون تقدمه وتمهيداً لما سنقوله على اتجاه متصاعد مع لفيف من فلاسفة الفن في اعتبار الفن معرفة من نوع خاص، وهو الاتجاه الذي يمثله ديوي وكاسيرر وهيدجر ولانجر وهربرت ريد.

لقد افسح فصل ((كانت)) هذا الطريق لمذاهب قربت بين العمل الفني واللعب او بينه وبين اللذة، ومن اشهر النظريات نظريات شيللر الذي عرف الفن بأنه نشاط تلقائي حر، وسبنسر الذي عرفه بأنه استنفاذ[1] للطاقة الزائدة عند الانسان، ورأت مذاهب اخرى انه تحقيق واشباع للذة او تهويمات خيال واحلام. الامر الذي انتهى عند القائلين بهذه النظريات الى التشكيك في قيمة

---

١.سبق ان اوضحنا- وسيأتي مزيد ايضاح- لهذه النظرية وتعديلها او الرد عليها من قبل، من سانتيانا. ص ٥١ فما بعد وجون ديوي ص٤٦٤، وهويسمان ص٤٦، وكولنجوود، ص١٣ فما بعد: وهربرت ريد ص ١٥-١٦، ومجرد متابعة هذا كله وتعديلات النظرية يكفي لبحث خاص.

الفن ومدى جديته كنشاط انساني خاصة عندما حقق العلم في القرن التاسع عشر انتصارات رائعة اعلنت من شأن المناهج والتجارب العلمية على حساب نزع كل قيمة للنشاط الادبي والفني[1].

وكرد فعل على هذا الامتهان دعا بعض فلاسفة القرن العشرين الى اهمية الفن في توجيه الحياة الانسانية واثبات دوره الثقافي والمعرفي، يتضح ذلك في الدور الذي اعطاه للفن برجسون وكروتشة، مقللين من دوره في كشف حقائق العالم الباطني للانسان على اساس (( الحدس)) لكن هذا الاعلان جاء عن طريق اعلانهما قصور العقل والمناهج العلمية.

وكذلك تصدى كثير من نقاد الادب في الشعر للدفاع عن قيمة الشعر، على اساس التأكيد على نوع الحقيقة التي نستمدها من الشعر والادب، فهي حقيقة مجازية او رمزية تشبيهية، وليست تقرير حقائق ونظريات، بل هي تكشف عن طبيعة المشاعر الانسانية والمعاناة، لكن خصومهم رأوا في هذا التأكيد تأكيدا على الجانب الفردي او المعاناة الفردية، لذلك عادوا الى التشكك في قيمة الفن كمقدم للحقيقة لأن هذا التقديم لا يفيد الفن ولا الادب لانهما ان قورنا بالعلم او الفلسفة يكشفان عن قصور امكانياتهما في هذا المجال. ومن هنا بدأت الفلسفة المعاصرة تناقش مشكلة دلالة الفن والادب من زاوية جديدة هي زاوية اللغة، او المعنى، وذهب لفيف من فلاسفة الوضعية المنطقية والتحليل الى قصر مهمة دلالة العمل الفني على التأثير الانفعالي بالشكل الذي اوضحناه عن ريتشاردز، الفن لا يخبرنا بحقيقة معينة، بل غايته إنفعالية او نقل الانفعال الى الغير وهو تعبير لا يصدق عليه الصدق او الكذب، ولا معيار الخطأ او الصواب.

---

١.سبق توضيح العوامل التي ادت الى هذه النظرة، كما سيأتي مزيد ايضاح عن جدية اللعبة الشعرية عند كلامنا عن وظائف الفن في القسم الثالث من هذا البحث.

من جهة اخرى سادت في عشرينيات هذا القرن نظريات الشكليين التي استلهمت الفن التجريدي والاتجاهات اللاموضوعية، خاصة في التصوير مع كاندنسكي وموندريان وبرانكوزي، مدعين استغناء الفن عن تقديم الحقيقة الخارجية او الرجوع الى موضوع خارجي مستمد من الحياة العلمية، لأن اهتمام المشاهدين بالنظر الى ما يمثله العمل الفني انما يُصرفه عن النظر الى القيم الاصلية المتمثلة في العمل الفني، والى هذا الرأي يذهب الفيلسوف الاسباني او تيجاي جاسيت والاديب الفرنسي اندريه مالرو.

غير انه على الرغم من دعاوى اللغويين والشكليين هذه ما زال بعض المفكرين والنقاد يؤكدون على اهمية الفن كوسيلة معرفية حتى بالنسبة للفنون الزخرفية في مقابل الفنون التعبيرية (حسب تسمية اوجين فيرون). العمل الفني حسب هؤلاء ينطوي على دلالة اجتماعية وتارخيخة وايديولوجية، كما تؤثر العوامل الحضارية والايديولوجية في العمل الفني. وقد رفض النقاد ان يدخلوا في حسابهم هذه العوامل الايديولوجية والتاريخية عند تقريرهم للعمل الفني خاصة عندما ظهرت حركة النقاد في فرنسا الذين رفعوا شعار الفن للفن مثل بنجامان كونستان، وثيوفيل جويتيه، ممن ارادوا ان يضمنوا للفن استقلاله عن خدمة اي هدف آخر سوى تحقيق القيم الجمالية.

لكن شيئاً من التوفيق حدث، فقد رؤي انه برغم اتجاهات الفن الحديث التي مالت الى اللاموضوعية، فان هذا لايدل على ان الفن الحديث نفسه قد تخلى عن الدلالة المعرفية او عن تقديم معنى وحقيقة، وان كانت هذه الحقيقة وهذا المعنى ليست الحقيقة المشهودة في الرؤية العادية او المعنى المعقول بحسب قواعد المنطق القديم، الا انه تعبير[١] عن مضمون فكري ووجداني من نوع خاص.

---

١.اميرة حلمي مطر- مقدمة، ص ٦١-٦٢.

**رأي هربرت ريد في ان الفن معرفة وانه نشاط موضوعي:**

نلاحظ هنا أن تلك التفريقات الحادة بين الفن والعلم تنحسر صعوداً مع ديوي وهيدجر وكاسيرر ولانجر ثم هربرت ريد، مع الاخير يصبح الفن ليس فقط معرفة ونشاطا ذهنياً، بل هو معرفة قابلة للتحقيق الموضوعي، وهو يعبر عن حقيقة وليس هدفه اللذة فقط، كما ان له نسقه الخاص من القواعد والوضوح والتركيب والقصدية وليس كمجرد نشاط اعتباطي، وحتى الفارق الذي طالما ردد موضحا ان الفن موضوع مبدع، والعلم موضوع معطى في عالم التجربة، يرده أو يشذ به هربرت ريد موضحاً ان الفن ايضاً يعبر عن موضوع، لا عن ذاتية، او عن مجرد ((حالة نفسية)) او مجرد ((عملية تقييم)) لكنها موضوعية خاصة بالفن، الفنان يجهد وينضج حالته الشعورية، وربما نقول ان الموضوع الذي يخلقه الفنان ووعي الفنان عنه هما شيء واحد، بمعنى ان الموضوع لم يظهر اولا في الشعور، ثم يخرجه الفنان الى عالم الوجود فنيا ، بل هو نما وتطور فأصبح حالة شعورية بمجرد ما تشكل على صورة فنية وبمجرد ان يتحقق الموضوع يستحيل الى واقعة ملموسة وحقيقة عينية ماثلة في صميم التجربة، والعمل الفني حالما يوجد هكذا، ومع اختلاف الحكم عليه من المتذوقين، فأنه من حيث هو واقعة جمالية انما يمثل موضوعاً له من ضروب الانسجام والتناسب ما يسمح لنا بأن ننسب اليه ضرباً من ((الواقعية)) وبالتالي فان في وسعنا ان نتحقق من مدى اصالته بالرجوع الى صميم الواقع،ولهذا فأن قيمة اي عمل فني ليس هو تعبيره عن بعض الانفعالات او اشباعه لبعض الرغبات او ايثاره لبعض الاهداف، بل هو كونه" تحققا" كونه يضع بين ايينا ((موضوعاً)) واقعياً هو ذلك الشيء الذي انتزعه الفنان من مجرى الحياة الوجدانية، ونجح في احالته الى شيء واقعي موضوعي، ويبقى ان الفرق الهام بين الفن والعلم واللغة العادية هو ان لغة الفن رمزية، ويعيد التفريق بين الرمز والعلامة، ومعنى رمزية الفن انه يستطيع ايصالنا الى مجالات معرفية جديدة وقيمية هي وراء

العالم اللغوي، فمع ان الشعر يستخدم الالفاظ الا ان الكلمات في الشعر تفقد كل ثقلها العادي لتستحيل الى صور رمزية، هي ماخلف الكلمات عند الشاعر او الالوان عند الرسام او الانغام عند الموسيقى، ولذلك فان القصيدة مثلها مثل اللوحة او المقطوعة الموسيقية لها شكل فريد في نوعه يتألف من الصور والايقاعات والمعاني،لكن الاخيرة لاتسير بالضرورة جنبا الى جنب مع المعاني العقلية او الدلالات الذهنية المتضمنة في الالفاظ المستخدمة، ولعل هذا هو السبب في ان القصيدة تعني شيئا اكثر مما تعنيه ترجمتها النثرية، مادام فيها من البناء الموسيقي ما يجعل منها شكلاً رمزياً او مجموعة متسقة من العلامات غير المنطوقة، وهذا يتضح في الفنون غير اللفظية بلا عناء فالفنون البصرية تمدنا بمعرفة عن الواقع هي نسيج وحدها. معرفة متمايزة كل التمايز عما يوفره العلم او الفلسفة عن الواقع، واذا كان العلم يمدنا بضرب من السيطرة الفكرية فان من شأن الفن او الابداع الفني ان يمدنا بضرب من السيطرة الادراكية عن العالم،بينما ينتقل العالم من النشاط الادراكي ( الادراك الحسي) نحوالتجريد والتعميم اي المفاهيم، يتوقف الفنانون عن مرحلة (الادراك الحسي) لانهم يستطيعون ويرون ان بامكان مستوى الادراك الحسي ان يوصلنا الى معرفة حقيقية ربما تكون اكثر حياة وحرارة من تعميمات العلم. الفن لايتخذ نقطة انطلاقة من الفكر المجرد لكي ينتهي الى الاشكال والصور، وانما هو يرقى من الشيء المختلط، من الكتلة الغامضة المهوشة الماثلة[1] في العالم المرئي الى الشيء الممتد الذي اكتسب صورة محققاً كل معناه في صميم العملية الفنية.

ويتيح لنا هربرت ريد نصا ممتازاً يصور خلاصة رأيه وبوضوح في الوحدة الديالكتيكية للتجربة او الفعالية الخاصة بالتفكير الشاعري او الفني،

---

١.زكريا ابراهيم- فلسفة الفن الفصل الثالث عشر، ص ٣٣٣-٣٤١.

باعتباران جوانبها الفكرية والانفعالية والارادية هي مراتب ديالكتيكية ضمن الوحدة، (( ان العملية المتعاقبة للحياة، باعتبارها ((تجربة))، انما تملك جوانبها الفكرية والانفعالية والارادية اننا نقيم تميزاً اصطلاحياً ما بين التفكير المنطقي، التفكير بواسطة التصورات العقلية،والتفكير بواسطة الصورة، بمعنى آخر ((مملكة الانفعال الشعوري)). صحيح، في الحياة الفعلية ان تيار التجربة متكامل وغير منقسم، غير انه، في هذه الوحدة بالذات، تمتلك القطب الفكري والقطب الانفعالي حتى لوانها لم توجد في (( شكلها المجرد)) ((Pure Form)) ، حتى لو استطاعت ان تندمج الواحدة داخل الاخرى، سيكون من الخطأ تماماً واصلاً، القيام بتقسيم ميكانيكي مطلق الذي ندعوه (( الحياة الروحية))، داخل سدود محيرات الشعور والفكر، او الوعي واللاواعي، الحس المباشر والمنطقي فهي ليست ميادين منفصلة للفئات التجريدية انها المراتب الديالكتيكية، التي تكون الوحة)).

((ان التفكير المنطقي يستعمل التصورات العقلية، والتي تنظم انفسها داخل مقياس شامل للتفكير، مع درجات مختلفة من التجريدية حتى لو كنا نستخدم اعلى نموذج من التفكير المنطقي- المنطق الديألكتيكي- حيث يتضمن التصور التجريدي اوصافه الحسية، التصور العقلي الاصيل، الذي يسبب للالوان الحسية والاصوات والالحان، انعدام الحيوية. علاوة على ذلك، ان العمل الذي يدرك حسياً، يتغلب على وحدة الحواس، مع انه يملك المنهل في الداخل.. في العلم، ان التنوع النوعي الكامل وتعدد الاشكال بالنسبة للعالم، يتخذ اشكالاً اخرى، متميزة تماماً عن الاحساس المباشر، لكنه يقدم تفكيراً ملائماً بصورة افضل، ذلك هو اكثر صدقا)).

((من ناحية ثانية، ان العالم الكامل للانفعالات الشعورية - حب، فرح رعب، حزن، غضب شديد، وهكذا الى مالا نهاية- العالم الكامل الخاص بالرغبة والعاطفة الجياشة، ليس كغرض للبحث ولكن كتجربة، تماماً شأن العالم الكلي الخاص بالاحاسيس المباشرة، الذي يملك ايضا نقاطاً تكثيفية-

الى مالا نهاية التفكير وذلك بلغة الصور. هنا، لا يوجد اي تجريد منبثق مما هو مجرد. هنا ان عملية التعميم لاتقودنا الى ماوراء الحدود( كما هو الحال في التفكير المنطقي وفي حالته القصوى من الانتاج، التفكير العلمي). هنا ان هذه التجربة الحسية- مضاعفة والحية مضاعفة- هي بذاتها مكثفة. هنا ليس لدينا تفكير علمي للوجود الحقيقي، ولكن صورة حسية معممة لمجموعات ظاهرانية، ولاصلة لها بالجوهر، ولكن بالظاهرة الحسية المرئية، ان نموذج التفكير هنا، ليس ذاته كما هو الحال في التفكير المنطقي.

هنا يتم تحقيق التعميم لابواسطة ابطال الحس، ولكن بواسطة استبدال عقدة واحدة من الرموز الحسية لعدد كبير من العقد الاخرى. هذا البديل يصبح رمزاً، نموذجاً، وحدة انفعالية ملونة، بحيث يتراءى وراءه الالاف من العناصر الحسية. كل وحدة تعتبر حسية، مثل هذه الوحدات هي مختارة ومحددة، مثل هذه التجربة قد تم انتاجها بصورة تعميرية وخلاقة الى درجة الحصول على فن))[1] ونعود الى تخليص زكريا ابراهيم قبل ان نجلب مزيد بيانات من هربرت ريد نفسه. يقول زكريا ابراهيم:

واخيراً يكاد يرد ريد على فرق اساس طالما ردد بين العلم والفن، هو الذاتية في الأخير خصوصاً محاولات علماء النفس ارجاع أو تفسير العمل الفني بالاستناد الى ضرب من العلية السيكولوجية او الرجوع الى شخصية الفنان، ويرى ريد قصور هذا المنهج لان شخصية الفنان لاتكفي وحدها لتفسير العمل الفني له، لان العمل الفني ليس كائناً بشرياً بل هو شيء، ومع يونج يقول ان مايكوّن الطبيعة الجوهرية للفن انما هو شيء خارج تماماً عن دائرة البحث السيكولوجي، وليس بامكان علماء النفس الوصول الى سر الابداع الفني لانه لايمكن دراسة الفنان من دون فنه، والعملية الابداعية

---

١.هذا النص يقبله هربرت ريد كاملاً، وهو ينقله عن نيقولاي بوخارين في مؤتمر الواقعية الاشتراكية، ص ١٨٦-١٧٨.

ليست مجرد نشاط ذاتي، بل مركب مستقل يعمل عمله في الشخصية وكان الفنان وسيط لتلك القوى، او مجرد مجال، وليس معنى هذا (( سلبية الفنان)) بل معناها اعطاء كل ذي حق حقه، وهي : الفعالية والاختيار الطبيعي والبيئة، ويؤكد هربرت ريد على ان اصل الصور الفنية هو الطبيعة، فاينما اتجهنا سواء في عالم الذرات والجزئيات ام الكون الكبير عالم الاجسام والمادة الحية وغير الحية نجده مليئا بنماذج من التناسب والاشكال، واكثر من هذا هربرت ريد يتجاوز قول يونج بان حياة الفنان الخاصة لاتكفي لتفسير العمل الفني الى القول بأنه ليس في النشاط الفني- من حيث هو انتاج جمالي اي عنصر شخصي، بالمعنى الدقيق للكلمة، باعتباره مجالاً أو وسيطاً لقوى اجتماعية[1] وبيولوجية وطبيعة.

وسانرك تلخيص زكريا ابراهيم لجعل ريد نفسه يتحدث عن رايه في فردية الفنان.ودور الجوانب النفسية الاواعية، ودور الوعي والمجتمع، طالما اننا في مكان آخر( لاحق) قدمنا لوحة متكاملة عن دور الفن التربوي عنده مفصلاً[2]، كما اوضحنا في مكان آخر( لاحق) تفسير ريد لمنابع الفن ومدى اتصاله بالطبيعة والسحر والدين والمظاهر الثلاثة للفن عبر العصور عنده[3].

يقول ريد: لن نكتشف سر الفن والشرط الحقيقي لأصله وحياته الى ان نتعلم كيف نميز بين العمليات العقلية التي هي في باب العقل المتعمد الخاص بالارادة الواعية، والعلميات العقلية التي تحدث عادة دون مستوى الوعي وبصورة طارئة، فقط وبتعبير ادق استناداً الى المناسبة التي تكون وحي

---

١.زكريا ابراهيم- الفصل الثالث عشر، ص ٣٤٣-٣٤٨.

٢.ونشير هنا الى المواقع التي سنستعملها هناك ص١٧، والفصل السادس كله ص١٣٨ فما بعد الى ص١٥٨، وكذلك ص ١٦١، وص ١٩٠.

٣.ضمن كتابنا هذا وهو بخصوص الفصل الاول ص ٢٠ فما بعد، والفصول الثلاثة اللاحقة من كتاب ريد (( الفن والمجتمع)) حتى ص ٨٤.

الفنان، تنبثق نحو سطح الادراك (( الواعي)) لتتخذ تعبيراً تشكيلياً. ذلك هو الختام الذي وصلنا- والكلام لريد اليه حكما، بحكم فحصنا لتاريخ الفن، لقد ذهبنا الى القول، على نحو لايمكن انكاره، بأن الفنان هو وحدة لتنظيم اجتماعي ضروري، ولايمكن الوصول حتى الى عتبة امكانية من غير الشروط التي توفرها له الثقافة، ولكن عند وصوله الى تلك العقبة، يجب ان يفسح له المجال كي يواصل لوحدة على نحو مطرد، كشخص افرادي، لانه يستطيع اجتياز تلك العقبة فقط داخل ذاته الخاصة[1].

ويستعمل ريد كلمة Superealism بمعنى الواقعية الفوقية بمعنى اوسع لترمز الى ذلك الواقع الحسي الذي هو ليس فقط محتوى حواسنا والمعرفة التي اسسناها على ضوء بديهية تلك الحواس والتي تدعي العلم، ولكن يجب ايضا(ان ترمز) الى غرائزنا وحالاتنا الحديثة، حيث تكون معرفتها مجسدة في الفن، وبالطبع اعني بالفن، الفنون التشكيلية بالاضافة الى فنون الشعر والموسيقى والرقص[2].

---

١.هربرت ريد كذلك – ص ١١٦، ١١٧ حول موضوع دور الفردية في الخلق الفني من جهة نظر الواقعية الاشتراكية، واهمية الفرد- الاجتماعي، والفرادنية حسب ماركس ومناقشة للمؤلف مع ارنست بلوخ وميخالوفسكي وشوبنهور والوجدانية، انظر: ف. م. موريان- بحثه السابق- ضمن كتاب – الجمال في تفسيره الماركسي –ص – ٣٩٠ فما بعد الى ص ٤٠١،ويراجع روزنتال ويودين- الموسوعة الفلسفية ترجمة سمير كرم، دار الطليعة بيروت ط، اولى ١٩٧٤ مادة: العمل الابداعي، ص٢٨٨-٢٨٩، العمل الابداعي عملية تشترك فيها كل القوى الروحية للانسان بما في ذلك التخيل، وكذلك المهارة يتطلبها تحقيق تصميم ابداعي والتي تكتسب بالتدريب والمران، وهذا خلاف كثيرين، حيث يعتبر المثاليون العمل الابداعي وسواساً الهياً (افلاطون) وانتقالاً من الشعور الى ماقبل الشعور(شيلنغ- هارتمان) وحدس(بروغسون ومظهراً للغرائز (فرويد).

٢.ريد: كذلك–ص ١١٨.

وهنا يدخل ريد في تقويم نظريات التحليل النفسي، خصوصاً نظرية فرويد، يرى ان في علم النفس التحليلي مفتاح اغلب المسائل الفنية غير المحلولة، العمل الفني فيه عاملان، ارادة الشخص الفرد ومتطلبات الجماعة، والفنان قد يبدع لنفسه، لكنه يحتاج لقبول عمله المبدع من قبل الجماعة[١].

ويعرض ريد لنظرية فرويد في سيكولوجية الفنان، وملخصها ان الفنان مصاب بالذهان Psychtic او العصاب Neuroses (والذهان اضطراب عقلي موصول، تختل فيه صلة المصاب بالواقع او تنقطع)، يعيش ضمن احلام اليقظة، وصلة الفن باقسام النفس الثلاثة،(الانا العليا، والانا، والهو) والفن تعويض وتسام، الفنان يريد اشياء، حاجات غريزية،واجتماعية(اكرام، ثروة، نساء) ويصطدم بالواقع، فيحصل تعويض وتسام، انه يمتلك قدرة للتعبير عن مادته الخاصة فيعبر بمشقة عن افكار احلام اليقظة ليسترد، ماسلب منه[٢].

ويقدم ريد التقويمات والتعدلايلات التالية: يفشل فرويد في الاجابة عن ماهي الوسائل التي يلجأ اليها الشاعر او الفنان لاعطاء فنه شكلاً اكثر توافقاً ومتعة(توافقاً مع فولكلور الامة مثلا). تكتفي نظرية فرويد بتفسير الفن،

---

١.ريد، كذلك، الفصل الخامس ص١١٩ فما بعد بعنوان (الفن والعقل اللاواعي) وعلى القارئ ان يراجع الحاشية الطويلة التي وضعناها عند كلامنا عن موقف ريد من الصلة بين الدين والفن، في ختام استعلااضه لفن عصر النهضة، حيث أوضحنا في الحاشية معنى الواقعية العليا ممثلة بالسوريالية وعلاقتها الشديدة بالمادية الجدلية حسب رأي ريد، وبينما يحاول ردّ السوريالية الى الماركسية، نجد تأكيدات عند اخرين لردها الى فرويد انظر: قاسم حسين صالح: الابداع في الفن،١٩٨١، الفصل الرابع ص ١٠٤ فما بعد، وعن بيانات بريتون: بريتون، اندرية: بيانات السوريالية ترجمة صلاح برمدا، دمشق ١٩٧٨، وفردينان الكيه: فلسفة السوريالية ترجمة وجيه العمر. دمشق ١٩٧٨.

٢.ريد: كذلك-ص، ١٢٣فما بعد.

وليس الفن الجيد، او تنوع ودرجة الفن نفسه، وتبرر مرة اخرى أهمية فعل الثقافة والمجتمع عند ريد اكثر من الدوافع النفسية اللاشعورية الغريزية البحتة، عندما يتكلم عن خصائص كل من الهو ( لامنطقي، لاخلقي)، ودور الانا الاعلى والوجدان فيعلق على مقولة كانت المشهورة: ((شيئان يملآن نفسي بالروعة السماء المرصعة بالنجوم من فوقنا، والوجدان الاخلاقي الموجود داخلنا))، مورداً ملاحظة فرويد: الوجدان هو شيء ما، نعم في داخلنا، لكنه لايوجد هناك منذ البداية، على عكس الجنس[1] الموجود منذ البداية. ويبرز ريد دورا سلطة الاهل وقوى المجتمع في وجوده، حسب ماهو[2] معروف.

يرى ريد ان العمل الفني يملك مراسلات مع كل منطقة من العقل، انه يستقي طاقته ولا عقلانيته وقدرته الملغزة من (الهذا) الذي يجب اعتباره، كما ندعوه عادة الوحي لقد وهبته الانا الجمعية الشكلية والوحدة، واخيراً يمكن ان يتوافق مع تلك الايديولوجيات او التطلعات الروحية التي هي الابداع المتميز للانا الفوقي.

**ويقول ريد:** ان الضوء الذي تلقيه فرضية فرويد على كل تاريخ الفن وتطوره لدى الجنس ولدى الفرد ضوء ملهم لدرجة انه يشكل بالنسبة لي اقوى برهنة للشرعية العامة الخاصة بنظرية علم النفس التحليلي. الفن واحد في حضور الرسم الكهفي او الكاتدرائية الخ... انه موجود في العناصر الاساسية التي تعطي للعمل الفني شرعيته الجمالية، بحضور المظهر الحسي المماثل. غير انه- يعترض ريد- كيف نوفق بين التنوع الخارجي لمثل هذه الاشياء مع النظرية العامة للفن، ما قدمه علم النفس التحليلي محاولة فقط

---

١.ريد: كذلك-ص١٣٠-١٣٢.

٢.كذلك-ص١٣٢.

واشارة الى الطريق فقط[1]. ثم يحدد ريد مجال نظرية فرويد في مجال تفسير نظرية الفن، على اساس نص محدد يورده عن فرويد يجد فيه ريد حلاً للمشكل التالي وهو: تساعدنا نظرية فرويد على فهم طبيعة الحافز الذي يجعل من الفرد الاستثنائي فناناً، انه يقودنا نحو المنطقة حيث تصدر الحوافز التي هي منشأ العمل الفني الاستثنائي، انه يبين لنا لماذا يجب تحضير الحافز وستره وتحقيق وحدة تركيبية غريبة تماما عن طبيعته، واخيرا انه يفسر

---

١.كذلك ص ١٣٢- ١٣٣.

ويمكن للقارئ معرفة الكثير عن رأي فرويد في الاعلاء والتسامي واصل الفن الجنسي الخ في كتابه: التحليل النفسي والفن دافينشي—دوستويفكي. وهو قسمان: الاول بستة فصول عن دافينشي، والقسم الثاني بفصل وواحد عن دوشتوينسكي، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت ط اولى ١٩٧٥.

ونشير الى أهم مرتكزاته: أ- عن التسامي او الاعلاء. ص٢١-٢٤.

-- ملخص الكتاب: الفصل الأول في القسم الأول: يدور حول انشعال فرويد بالنسر، حيث يطرأ على ذهنه انه وهو في المهد هبط عليه نسر، ((فتح فمي بذيله، وضربني عدة مرات بذيله على شفتي))، ويحلل فرويد هذا ليصل الى معرفة فرويد بأسطورة النسر (المصرية) وعلاقة ذلك بوجوده في سنيه الاربع الاولى مع امه بدون ابيه (نسور كلها اناث نلقح من الهواء) هكذا تصور امه، وانه كابن العذراء مريم، وهذا يستغرق الفصل الثاني كذلك، وفي الفصل الثالث، صورة الام عند المصريين اثداء امراءة وجسمها مع ((قضيب ذكر))، وهكذا بعشقة لامه وبعد عمليات ابدال ينتهي فرويد الفتى الى مثيله. وفي الفصل الرابع دلالة ((الجيوكوندا)) على مثلية وعلى حبه لامه كذلك. اما الفصل الخامس: فيحلل تسجيل فرويد لوفاة والده، على اساس منافسه فرويد لابيه، والفصل السادس ملخص لكل ما تقدم واشياء اخرى مكملة. ص ٢٦- ٨٥ (التلخيص) ويقر فرويد اقراراً صريحاً على استعصاء تفسير الابداع على اساس التحليل النفسي ((ان علينا ان نسلم بأن طبيعة الابداع الفني بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسي... وحتى إذا لم يكن التحليل النفسي يفسر لنا حقيقة ابداع ليوناردو الفني، فإنه يظل يساعدنا على فهم مظاهر هذا الابداع وحدوده)) ص ٩١.

اما القسم الاخير فعن دستويفسكي وعقدة قتل الأب، اعظم الاعمال الادبية في كل العصور تدور حول هذه العقدة (اوديب سوفوكليس، وهاملت- شكسبير، والاخوة كرامزوف لدوستويفكي). ص ١٠٩.

لماذا يطلب من الفنان ان يكيف اعماله التي خلقها مع الايـديولوجيات التـي تشكل الديانة والاخلاق والوجدان الاجتماعي للعرق، ولكن شيئاً يبقـى بـلا تفسير وهو: لماذا يحول الفنان حالاته الخاصة باحلام اليقظـة الـى داخـل الشكل المادي، ذلك الشكل الذي يحثنا الى مشاركته فـي اسـلوبه المتعلـق بالابداع؟

وهذا هو المشكل، ويقول ريد: ان فرويد قـانع بتـرك تلـك العمليـة المتعاقبة كلغز لايفسر انما عند نهاية الفعـل المتعلـق بتـشريح الشخـصية الفكرية، قدم فرويد اقتراحاً عرضياً الذي من الممكن ان يشير الى الخطـوط التي بواسطتها سنجد حلا لهذه المشكلة. لقد حـذرنا مـن الطبيعـة المؤقتـة للمنطق حيث قسم ضمنها العقل البشري. وقال فرويد بأنه مـن الممكـن ان يطرأ تغيير على وظيفته بين شخص وآخر. وبـالاخص كنتيجـة لمـرض عقلي، وتابع فرويد قائلاً: ان بعـض ممارسـات المتـصوفين( البـاطنيين) بمقدورها ان تسبب اعتلالاً بسيطاً للعلاقات الطبيعية مابين المناطق المختلفـة من العقل، مثالاً على ذلك،ان جهاز الادراك الحي يصبح قادراً علـى القيـام بعلاقات داخل الطبقات العميقة للأنا وداخل الـ (هذه)[1] والاسيتعذر بلوغـه( او التأثير فيه).

**ويقول ريد:** يبدو لي بأن هذا التصريح العرضي، يحتوي على مفتاح كل اللغز، الذي نبحث عنه عندما نصور مناطق العقل كثلاثـة اطـوار مـن النمو المرتبة فوقياً(وهذه الصورة غير قابلة للتكيـف) ثـم بتتبـع طريقتنـا المجازية، نستطيع ان نتخيل في بعض الحالات النادرة ظاهرة حسية مرئيـة شبيهة ((بخطأ)) في الجيولوجيا، اذ نتيجة لذلك، في جزء واحد مـن العقـل، تصبح الطبقات غير متواصلة وتعرض كل واحدة بالنسبة لسواها مـستويات استثنائية، بمعنى آخر، ان الوعي الحـسي للانـا (Ego) يحتـك مباشـرة

---

١.والصحيح دائما: الهو، وواضح ان ترجمة هذا الكتاب رديئة. (المقصود كتاب ريد).

(بالهذا)، وانطلاقاً من (( ذلك المرجل المضطرب))، ينتــزع شــكلاً متعلقــاً بالطراز الاصلي، بعض الكلمات الايحائية المترابطة غريزياً، بعض الصور او الاصوات، التي تشكل قاعدة العمل الفني. مثل هذه الفرضية- يتابع ريد- ضرورية لتفسير فورة الاهتياج تلك، ذلك الحدس الحماسي (العــاطفي الــى حد الافراط)، الذي يعرف باسم الالهام، والذي هو ملك فــي كــل العــصور لافراد قلائل نميزهم عن سواهم بالقول انهم فنانون عباقرة[1].

## تفريقات بين الفن والعلم لآخرين:

واذا كنا وصلنا الى هذا الحد من التدقيق في استكناه طبيعة الفــن فــي مقابلة العلم او التفكير المنطقي او ماشابه، نجد اســتكمالاً للــصورة ايــراد تفريقات[2] لدارسين آخرين، وربما سنجد بعضها اعادة لفروق سبقت تختلــف هنا بطريقة الصياغة او نوع النظرة والتركيز، كما نجد بعــضها قــد ســبق رفضه او اعادة النظر فيه فيما تقدم، ونبدأ بمذهب ((هويسمان)) الذي يقــول بوجود تقارب بين الفن والعلم، بدلاً من التناقض، اذ كلاهما مصدره مشترك واحد، قد ولدا من الدين، حيث تخلص الفن والعلم اخيراً من الجوهر الديني، ومن ثم الغيبي.

الحقيقة لها جمال، والجمال المقبول هو الحقيقي، الفن يحتاج للعلم فــي ثقافة الفنان وكذلك في دراسة الفن نحتاج الى العلم، العلم هو دراسة الواقــع

---

١.ريد: كذلك- ملخص واف (ص١٣٣-١٣٥).

٢.في كتابنا هذا اوضحنا تفريقات لدراسين آخرين بشكل مفصل، مثل كولنجوود، ويوسف سويف وجملة من المنظرين العرب، مثل فؤاد زكريا، وزكي نجيب محمود وابو ريان وتوفيق الحكيم وزكريا ابراهيم.

واكتشاف نظام كوني عام وضروري، اما الفن فهو يتسم بالواقعية اليومية[1] واقتلاع من المادية الى الخارج.

ويعقد ديورانت دريك[2] في كتابه (( دعوة الى الفلسفة)) مقارنة بين الفلسفة والعلم، ثم بين الفلسفة والشعر والدين، وسنركز على المقارنة بين الفلسفة والشعر عنده، ولكن في مقارنته بين الفلسفة والعلم، توجد اشارة ايضا الى علاقة الفلسفة بالشعر فيقول وهو بصدد الحديث عن وجود مشاكل تتعدى حدود اي علم على حدة وتحتاج الى الفلسفة التي تقيم نتائج كل العلوم من خلال الكل، يقول(( كما ان هناك ارضا هي ليست ارضا لاحد، انها وراء كل الحقول، ولم يدخل العلم اليها بعد، ومع ذلك يجب ان ترسم كيفما كان الامر بدون تيقن، ولهذا فان الفلسفة اكثر تأمليه Speculative من

---

١.هويسمان- السابق- ص ١٧٨-١٨٠، وانظر: عن موقف مماثل عند آخرين: دولن رايسر: بين الفن والعلم ترجمة.د. سلمان الواسطي، دار المأمون بغداد ١٩٥٦ص ٢٦-٢٩.

٢.دويوررانت دريك دعوة الى الفلسفة: Durant Drake :Invitation to Philosophy- Boston. 1933 .

والحقيقة انني حصلت على الكتاب من الاستاذ عبد المسيح ثروت صدفة ثم ارجعته له بواسطة وترجمت منه مايتعلق بأهمية الفلسفة من اجل كتابي الاخر (( الفلسفة والانسان)) او الفلسفة لماذا؟ وكان احد الطلبة- من اقاربي- جاءني به مع توصية من عبد المسيح ثروت وباهمية الكتاب وضرورة ترجمته، فأخذت منه ملخصا، ثم اعدته اليه، لكن هذا الملخص الذي عملته يقارن بين العلم والفلسفة، ويقرب الفلسفة من الفن، ومن هنا جاءت استفادتي منه لهذا البحث ايضا.

العلم، وكذلك طبيعة الشعر. ان عليها ان تصل بالتخيل وراء حدود الحقيقة المكتشفة، في اللامعلوم باتجاه اسرار الحياة والموت والمصير..))[1].

وبعد ان يصف منهج الفلسفة التحليلية[2]، والفلسفة التأملية، يقول: الشاعر لا يهمه التحليل، الخ، للوصول الى الحقيقة، بل ما يهمه هو التعبير عن شعوره، وليس كذلك الفيلسوف، ولكن مهمة تمييز الفيلسوف بين الغلط والحقيقة ليس بالامر السهل، بل هو شيء يحتاج الى تعلم. حتى الادب يسعى الى معرفة جامعة او شاملة، كما في الانجيل او الكوميديا الالهية لدانتي، ولكنها معرفة تفتقر الطريقة العلمية، انها تبقى تصور او حلم هذا الشخص او ذاك، انها لم تنبني على الحقائق العلمية والتاريخية.

كما ان الشاعر والاديب غالباً مالايهدفون الى التعبير عن نظرية منسقة عن العالم، لهم شغل آخر هو تسجيل الجوانب التذكرية من الخبرة[3] وصميم الاشياء، ويتركون للعلوم والفلسفة مهمة البحث عن حل المشكلات بعقل دقيق ومضبوط.لغتهم انطباعية Impressionistic اكثر منها مضبوطة او مطابقة Precise ،انهم يكتبون ليجعلوا قراءهم يشعرون لا ان يقنعوهم بالأدلة وليسرونهم ويلذونهم ليعلموهم او يوجهوهم، وبذلك يضيفون جوانب عميقة من الحياة والخبرة على الفيلسوف فهممها وايضاحها[4].

---

١.ديورانت دريك- السابق- المقدمة ص(x) وانظر كذلك ص (٧١) فما بعد(صفحات المقدمة) مرقمة باللاتيني.

٢.كذلك-ص xi الى ص xii .

٣.كذلك -ص xiii .

٤. xvi .

**ب- تفريقات منظرين عرب محدثين:**

**تفريقات فؤاد زكريا:**

وقبل ان نترك هذه الفروق بين العلم والفن نلخص الفروق التي جمعها فؤاد زكريا في كتابه (( التفكير العلمي)) من وجهة متخصص في فلسفة العلم:

١-العلم معرفة تراكمية يمتد عمودياً مثل طوابق بناء، بالابتداء من حيث انتهى الاخرون، اما الفن فمسيرته افقية، فنتذوق الفن القديم والمعاصر دون ان يزيح احدهما الاخر.

٢-الحقيقة العلمية نسبية في كل زمان، لكنها متطورة، توسع وتعمق، أما النسبية في الفن فشيء آخر ولايوجد خط تطوري او توسع او تعميق تاريخي.

٣-المنهج العلمي تجريبي يقوم على الملاحظة، فالتجارب، فالاستنتاج العقلي ثم التجارب مجدداً ( واضح ان بايير ومن يحاول ان يجعل الفن علماً موضوعياً وضعياً يرفض هذا الفرق).

٤-الشمولية واليقين: المعرفة العلمية في زمن معين شاملة، بمعنى قبول الجميع لها - ولانتكلم عن المتخلفين- وشمولها لكل الجزئيات التي تقع تحتها، اما في العمل الفني فان الموضوع هو بطبيعته فردي، مواقف حسية ولمسيه من جهة، وارتباطه عضوياً بصاحبه، اما الحقيقة العلمية فلا شخصية، لذلك تقبل الحقيقة العلمية النقل لكل الناس وتصبح ملكا للجميع( وهذا الفرق عورض بما تقدم عند باير وآخرين).

٥-الدقة والتجريد :العلم يعبر عنه منذ مطلع العصر الحديث بلغة كمية رياضية، وكانت في زمن اليونان والعصر الوسيط وشطراً من العصور الحديثة بالنسبة لبعض العلوم كيفية، حار، اكثر حرارة، ثم استخدمت الالات لقياسها كمياً، أما الفن فلا مجال معه سوى لغة

الكيف( هنا ايضا يحاول دعاة للعلم في الفن مثل باير القول باستخدام الكم، والوصول الى القطاع الذهني، ومثل ذلك محاولات علم النفس التجريبي).

٦-البحث عن الاسباب في العلم لكي نتحكم في الظواهر، واذا تعددت الاسباب نلجأ الى فكرة الارتباط الاحصائي، او معامل الارتباط، لتحديد نسب كمية لكل سبب من اسباب الظاهرة.

٧-المعرفة العلمية معرفة عقلية منطقية تجريبية، اما المعرفة الفنية او الرؤية الفنية فهي عيان مباشر وحدس. ويضيف فؤاد في كتابه (( اراء نقدية)) فرق الفردية، اي التعبير عن ظاهرة مفردة، لا بمعنى الذاتية،اما العلم فموضوعه عام.

ونريد ان نقف مع فؤاد زكريا حيث يوضح لنا شيئاً نحتاج اليه، فطالما تحدثنا عن الحدس فيما[1] تقدم ووجدناه عند برجسون وكروتشة، وحتى عند كاسيرر ولانجر وهربرت ريد، والحال ان معناه عند هؤلاء مختلف. كما يوضح فؤاد هناك انواع من الحدس[2]:

١-الحدس الحسي: مثل ادراكي لبياض هذا الحائط انه الرؤية بالحواس مباشرة.

---

١.فؤاد زكريا: أراء نقدية- السابق- ص ٢٧٩.

٢.قارن بيوسف سويف كتابه- السابق-ص ١٧٦، ١٨١ فما بعد، حيث يورد انواع الحدس حسب ابن سينا وبيكارت وبولدوين وديبلي، مع تفسيره للابداع بأنه عملية تدريجية تتجه من اللاشعورية الى الشعورية والقص-دية، وقد فصلنا او قل نحصنا معالجة سويف للابداع بدراسة مفصلة، ضمن كتابنا كذلك حول الحدس عند كروتشة وشوبنهور ونقد جون ديوي لأراء الحدسية الفوقية ولهذين- الفن خبرة- ص٤٩٥، ٤٩٦.

٢-الحدس العقلي: نقصد به وصول العقل الى النتيجة المطلوبة مباشرة، مثلا عندما نعرف حل مسألة من اول لمحة.
٣-الحدس العاطفي: التعاطف او الكرة لشخص من أول نظرة.
٤-الحدس الصوفي: حين يؤكد المتصوف ان لديه معرفة بالله حضورية اي بدون ادلة وبراهين وبدون لغة او قدرة على التعبير.
٥-الحدس الفني: ويساوي (( الالهام)) او لنقل الظهور المفاجيء والمباشر لفكرة العمل الفني او للموضوع في ذهن الفنان.

هذه المعاني للحدس تشترك بثلاثة عناصر وخصائص:

أ-الحدس معرفة مباشرة لاتحتاج الى وسيط.ب-ينقلنا الحدس مباشرة الى ((لب)) الموضوع وباطنه دون الاقتصار على خارجه.
ب-هو في جوهرة معرفة (( فردية)) متاحة لشخص بعينه، وتطلب تجربة من نوع خاص يصعب نقلها الى الاخرين، بل ويصعب تعليمها او تعميمها على الجميع.

ويوضح فؤاد زكريا خطر اعتبار هذه الحدوس بديلاً عن العقل، فان مآل هذا الدخول في اللامعقول والخرافة واعمال السحر والشعوذة اي كأن الحدس قوة مضادة للعقل، لا مكملة له، ومن جهة اخرى يقف آخرون موقفا مثل برجسون موقفاً اكثر ذكاء، على اساس ان العقل يجمد صيرورة الحياة وتدفقها وكذلك العلم، وان الحدس هو القادر على النفاذ الى عمق الاشياء، ويرى فؤاد ان هذا النوع من المفكرين يخلطون بين مقتضيات الحياة الشخصية، والتجارب الفنية والشعرية من جهة، ومقتضيات المعرفة العلمية من جانب آخر. فكل مايقوله برجسون ولكن في مجال معين لايتعداه هو مجال التجربة الشخصية، كتجربة صداقة او حب، هنا الحدس عنصر اساس في تحقيق هذا لاني لااريد ان اعرف عن الصديق معلومات فحسب، بل اريد ان احس به كانسان وان انفذ الى ماهو عميق وفريد فيه، وهذه التجارب وامثالها هي التي يتخذها الشعراء او الفانون موضوعات لاعمالهم الفنية، الفنان مثلاً لايعرف الشجرة، بل يقيم معها علاقة حميمة وهكذا. والخطأ عند برجسون هو احلال هذا الحدس او هذا اللون من المعرفة العاطفية ولافنية

محل المعرفة العقلية في العلم، اي يخلطون بين ما يصلح على مستوى العلاقات الشخصية، وما يصلح على مستوى المعرفة العامة[1].

## تفريقات محمد علي ابو ريان:

واخيراً لابد من الوقوف عند فرق آخر بين العلم والفن، هذه المرة من جهة المتذوق للعمل الفني او المتأمل للموضوع او الناتج العلمي: ننقله من كتاب: فلسفة الجمال الدكتور محمد علي أبو ريان الذي يلخصه عن بايير. وهي خطوات متتالية ومتداخلة يمر بها المتذوق يكتمل بها لديه الاحساس بجمال الموضوع وتذوقه:

١- اولها التوقف: اي توقف مجرى الفكر العادي لمثول شيء غير مألوف امام الذات.
٢- العزلة: اي استئثار الموضوع بانتباهنا بحيث يعزلها عن العالم المحيط بنا ويجعلنا نحيا بداخله.
٣- احساسنا بأننا ماثلون امام ظواهر، لاحقائق: ومن ثم فأن اهتمامنا ينسحب على شكل العمل الفني واسلوب ادائه.
٤- الموقف الحدسي: أي ان الموضوع يدفعنا الى الحدس المباشر، ومن دون استدلالات تميل الى الموضوع او تنفر منه.
٥- الطابع العاطفي او الوجداني: يثير فينا انفعالات وأحاسيس خالصة. بسيطة.
٦- التداعي: أي يثيرذكرياتنا، فنتأثر، لدرجة ان ننساق احياناً وراءها تاركين العمل الفني نفسه.
٧- التقمص الوجداني او التوجد: بان نضع أنفسنا موضع الأثر الفني مشاركين وجدانيا او بنوع من المحاكات الباطنية[2].

---

١.فؤاد زكريا: التفكير العلمي ص ٩٣-١٠١.
٢.ابو ريان: فلسفة الجمال- السابق -ص١٠٠-١٠١.(١٨٠٧-١٨٨٧).
وماحصل مع د. عبد الجبار المطلبي، حصل مع د. مالك المطلبي: اعني،انه لا بد لي من ان انوه ببحثه:الشعر في عصر العلم:وهو الحدس، حيث قدم بحثه وقدمت بحثي للمؤتمر السابع، ووجدت الان وانا اهيئه للطبع ضمن ملفات المؤتمر فرصة للاشارة اليه. ان ملخص اتجاه بحثه كما يلي:

وقريب من هذا قول محمد علي ابو ريان ((وإذن فالفن مطلب ضروري للانسان يندفع الى تحقيقه سواء جلب له منفعة عاجلة ام عجز من أن يجلبها له، وهو كالمعرفة الخالصة، يطلبها الكائن العاقل لذاتها تحدده الرغبة الخالصة ((للتفسير)) فحسب، واذا كانت غاية المعرفة هي (( التفسير العقلي للظواهر)) فغاية الفن هي استبطان الشعور الحي وتجسيمه،والمشاركة الحيوية التي هي ضرب من التماس الوجداني والتفاعل مع الصور الحيوية.

---

يعدد الباحث اربع تهم وجهت للشعر من دوائر مختلفة.

١- تهمة الفلسفة للشعر واسماها: المعضلة الفلسفية، او المعضلة الافلاطونية. يمثل الهجوم ابتداء افلاطون، الشعر محاكاة، لما ليس حقيقة، سواء كان حرفيا او حيا، الشعر تهمته هنا معرفية.(ويستطرد الباحث الى تفصيلات حول معنى المحاكاة عند افلاطون وارسطو- (وجدنا اصلها عند الاخ المطلبي الأكبر) ص٨-١٤ من بحث د. مالك.

٢- تهمة الدين للشعر، او المعضلة الدينية : ص ١٤-٢١، الشعر يربط بأول نشاط بشري، بدائي، التهمة ارتباطه بالسحر والخرافة، اعتمادا على شتراوس بالدرجة الاولى(بالعربية) والشعراء ممسوسون وهذا مايفسر تحريم او استبعاد الاسلام لبعض الشعر وبيان ان القرآن مصدره الله وليس السحر (الاعتماد اساسا هنا على كتاب د. عبد الجبار المطلبي).

٣- المعضلة العلمية: أي موقف العلم من الشعر، وله اربع مراحل او اربع وجوه هي :

أ- العلم فقط: رفض كل ماليس حسيا وتجريبيا. الحدس حاجز تعويق لتقدم المعارف والامثلة، المستقبلية، والواقعية، ومذهب المكلية: نريد شعراً مباشراً.

ب- تصالح الشعر مع العلم، كمثال جون بيرس(الحدس يهب لنجدة العقل) الشعر يعطي معنى للحياة بجانب آليات العلم. ومزايا مشتركة للاثنين.

جـ- التفاف الشعر على العلم : القرار من العلم ومشاكله، الى الفن والشعر، الى عالم الجمال البدائي، استعاضة عن اضمحلال النزعات الروحية في عصرنا(كما في الرومانسية) عالم الخيال والاحلام هو عالم الحقيقة( السور ياليون)العودة الى طفولة البشرية.

د- ضرورة الاثنين: العلو والشعر ايضا معرفة، بل ربما هنا معرفة اعلى. تكامل، لاتضاد.

واخيراً يذكر الباحث جملة فروق بين العلم والشعر، كبرقيات(على طريقته في هذا البحث)ص٣٦-٣٧: على اساس :ان العلم فيه تقدم والشعر تغير مودات، وعلى أساس طبيعة لغة العلم ولغة الادب، الاولى تقرير والثانية انفعالية (ريتشاردز)، وفرق ثالث العلم تطبيقي (غرضه خارجي) والفن جمالة في طبيعته، او غرضه ذاتي:والفرق الرابع: مدى المشاركة، في العلم اختصاص يطرد الدخلاء، في الادب جماهيره واسعة، واخيراً اعتماداً على نوري جعفر، فرق تشر يحي، من حيث اختلاف اماكن كل من العلم والفن من الدماغ.

ويؤكد على ذاتية الفن فيقول: اذا كان العالم لايخلع ذاته على الظاهرة التي يحاول تفسيرها، فإن الفنان على العكس منه، يجعل ذاته نقطة الانطلاق، فالابداع الفني ينبع من ذات الفنان، ليحتك بعد هذا الجهد الحيوي العام فيكشف عن صور الحياة في تماسها مع ذاته، وإذن فبينما تكون"المعرفة" تفسيراً محايداً، نجد الفن تعبيراً ذاتياً، ايضاً بينما الظواهر في المعرفة تدريجياً نجد الصورة الفنية وقد انبثقت في كلية[1] وشمول من خلال نفسية الفنان.

### تفريقات توفيق الحكيم:

ونجد تأكيد أكبر على هذه الفردية عند توفيق الحكيم كما يلخصه زكريا ابراهيم: الفن انا والعلم نحن، الفنان ليس منطقاً ولابحثاً عن الحقيقة، ولا هو أداة للجدل، هنا فردية خالصة عند ((الحكيم)) ورفض لربط الوعي الفردي ولحرية الفنان بالوعي الاجتماعي او التفكير الجماعي للجماعة. الفن يقول: انا، أي نفسي، والعلم يقول: هو أي الشيء،وينتقد زكريا ابراهيم نظرة توفيق الحكيم هذه لانها تنكر تاريخ الفن، وتتجاهل الصبغة الاجتماعية[2] للنشاط الفني.

### تفريقات زكي نجيب محمود:

ومازلنا مع المنظرين العرب نذكر رأي زكي نجيب محمود من خلال مايذكره زكريا ابراهيم، ومن خلال كتابين آخرين لم يستعملها زكريا، العمل الفني لاهو محاكاة للطبيعة ولا هو تعبير عن عواطف الفنان وحياته الباطنية، بل هو خلق لكائن جديد وليس كشفاً لأي شيء كان موجوداً بالفعل،

---

١.ابو ريان ص ٥.

٢.زكريا ابراهيم، فلسفة الفن ص ٣٨٧-٣٩٢.

ثم جاء الفن ليصوره وعلينا ان نهتم بالعمل نفسه وليس بالفنان،او الغاية،او المغزى،لانه لامغزى ولامعنى في الفنون والأهل نسأل عن نهر او شروق مامغزي،وما معنى، ويقول زكريا ابراهيم: ان زكي هنا يتجاوب مع التيارات الجمالية الحديثة التي ارادت ان تجعل منه علماً موضوعياً قائماً بذاته مستقلاً عن العلوم الاخرى. والحال ان تفريقاته بين الفن من جهة وكل من العلم والفلسفة من جهة اخرى تجعلنا نتردد في قبول هذا التعليق، كما سيتضح بعد قليل.

والفن لعب او هو تلقائية وتنفيس كاللعب، وكلاهما تنزه عن الغرض، وهو تعبير عن الكيان الانساني في مجموعة وليس عن جزء او عضو مخصوص. في الفن لاينقسم الناس حوله الى أهل عمل وأهل فكر، وكذلك في اللعب وللفن وظيفة اجتماعية هي الإنسانية كلها، وهذا ماتنطق به الكاتدرائيات وقصص الف ليلة وليلة ومسرحيات شكسبير، على عكس[1] العلم، الذي أصبح خاضعاً للسياسة ومطية للدول. الفن فردي واجتماعي معاً. فحالما يعبر الفنان عن حقيقة الانسان في أماله وألامه وخواطره في نفسه يكون قد التقى في محرابه بكل انسان، فلا تفريط[2] باحدهما.

وبين الفن والعلم فروق:العلم لايتعلق بمنتجه عكس ذلك الفن، العلم نحن والفن انا، بمعنى انك تستطيع ان تربط بين صاحب الاثر واثره وتستنتج شخصيته[3] من أثره بعكس العلم.

---

١.محمود، د. زكي نجيب، فلسفة وفن القاهرة ١٩٦٣ص ٢٣٢-٢٣٥، وزكريا ابراهيم، فلسفة الفن ص ٤٠١ وما بعدها.

٢.زكريا، ص ٤٠٤ ومما لهُ دلالة، عنوان زكي نجيب الذي يعتمده زكريا وهو طراز من الفردية الجديد، مجلة الفكر المعاصر عدد ١٢ سنة ١٩٦٦.

٣.زكريا، انظر ص ٤٠٥.

وفي كتاب ((تجديد الفكر العربي)) الصادر بعد كتاب زكريا ابراهيم هذا، نجد السؤال الثاني عند زكي: ما الشعر؟ ويجيب: انه في صميمه تعاطف مع كائنات الدنيا، ومعايشه لها إن الشاعر لايقف- كما يقف العالم- من الأشياء على معبدة لينظر اليها في ذواتها دون ان يسقط ذاته هو عليها.. اذ نظر العلماء الى الإنسان حولوه الى شيء ليبحثوه بحثاً علمياً موضوعياً، واذا نظر الشعراء الى الأشياء حولوها الى أنا يتبادلون[١] معها الحديث.

وفرق آخر: الفنون تهتم بالمفردات والعلوم بالكليات، موضوع العلوم مجردات منتزعة من المفردات، بينما موضوع الفنون هو هذه المفردات في مفردها: قولك البقر يجتر، علم، اما تصويرك لهذه البقرة رسماً أو كلاماً أو نحتا، بحيث ثبت لها فرديتها التي لاتشترك فيها مع سائر البقر فأنت هنا فنان. الفن مرتبط بالتجسيد، والعلم[٢] بالتجريد، ويربط زكي المدارس المختلفة الحديثة في الفن من تكعيبية وتجريديه وكلاسيكية وتعبيرية- سريالية، وشكلية بأصول فلسفية[٣] وفلاسفة معينين.

لكن بيان طبيعة الفن في صلته بالفلسفة تتضح جيداً في كتابه ((نحو فلسفة علمية)) حيث يعرض لنظرية كولنجوود، في الكم والكيف، والتي على أساسها: يعتبر العلم كمياً،او ما يقاس على اساس كمي، بالدرجات،بالمحرار مثلاً كما نقيس درجة الحرارة،ويعتبر الفن كيفاً لايقاس كمياً، والفلسفة(غير التحليلية أي المذاهب الميتافيزيقية الكبرى تاريخيا) هي كم وكينف معاً أي هي ان يعمد الفيلسوف الى التعبير عن رأيه عن موضوع بان يمزج اختلاف الكيف واختلاف أو باختلاف الكم معاً في حالة واحدة، مثال ذلك. تعداد او تقسيم فيلسوف ما للفضائل الى اربع، كما فعل افلاطون:- عفة وشجاعة وحكمة وعدل وهذا تصنيف علمي، كما نصنف الصخور، اما اذا مضى بعد

---

١. محمود،د. زكي نجيب، تجدد الفكر العربي ص ٣٨٣-٣٨٤.

٢.زكريا، انظر،انظر ص ٤٠٦.

٣.زكريا، ص ٤٠٧، وفلسفة وفن ص٢٠٧.

ذلك يبحث عن اختلاف في الدرجة تستطيع على اساسه ان ترتب تلك الفضائل علواً او سفلاً، فتجعل العفة التي هي فضيلة البدن أدنى مقاماً وأقل درجة من الشجاعة التي هي فضيلة القلب، وهذه بدورها ادنى واقل درجة من الحكمة التي هي فضيلة العقل، وهذه بدورها أدنى مقاماً واقل درجة من العدل الذي هو فضيلة تلك الفضائل كلها فعندئذ انت فيلسوف لانك رأيت في اختلاف الكيف (تعداد الفضائل)[1] اختلافا في الدرجة (التفاضل بينها جميعاً).

ويستنتج زكي انه بما ان العلوم والمعرفة تتجه نحو التكميم كلما نضجت البشرية، فلن يكون امام البشرية الى جانب العلم والفن، شيء اسمه فلسفة من هذا القبيل الذي ذكره كولنجوود، وكل ماسيبقى واسمه فلسفة هو الفلسفة بمعنى التحليل[2] والتحقق التجريبي اللغوي والمنطقي، وهنا نجد نصين يفيدان في فهم زكي نجيب للفن وطبيعته فبعد أن يتفاعل زكي في امكان خضوع العلوم الانسانية مستقبلاً لما تخضع له الظواهر العلمية من منهج علمي في البحث يقول:((وأما ان كان للانسان جانب ينفرد به دون الظواهر الاخرى، كان معنى ذلك اعترافاً منا بأن هذا الجانب الانساني الفريد لايجوز فيه التحدث الا كما يتحدث الفنان حديثا ينفعل به، لكنه لايقول عن دنيا الواقع[3] العلمي شيئاً)).

ويقول زكي بعد عرضه لنظرية كولنجوود:((ولو صح هذا الذي يقوله ((كولنجوود)) في طبيعة التفكير الفلسفي لكان للفلسفة خصائصها التي تميزها من العلم ومن الفن جميعاً، فلا هي من العلم لان العلم يتميز بتكميم مدركاته وتخليصها من جوانبها الكيفية كلها. ولا هي من الفن، لأن الفن

---

١. محمود، د. زكي نجيب، نحو فلسفة علمية وكذلك:

R.G. Collingwood, Easy on Philosophcal metlod, 1932. Ch.3.

٢.المصدر السابق في ص ٣١٨-٣٢٤، شرح لنظرية كولنجوود ثم تكملة ص ٣٣٥، ونقده عليها ص ٣٢٤-٣٤١.

٣.تجديد الفكر العربي ص٣١٨ وانظر ص٣٢٢.

يتميز بجانبه الكيفي ولا شأن له بالمقادير الكميـــة،وحتى ان يـــستخدم هـــذه المقادير كما تفعل في الموسيقى وفي أوزان الشعر وفـــي الاحتفـــاظ بنـــسب خاصة في النحت والعمارة، فذلك لما يتبع تلك المقادير الكمية مـــن كيفيـــات هي التي يقصد اليها الفنان لكننا نزعم ان ليس للفلسفة قضايا خاصة، بحيث لاتصلح تلك القضايا ان تكون من العلم ولا أن تكون من الفن، إننا نـــزعم أن أي جملة يقولها قائل إما أن تكون علماً وبذلك نخضع لمقـــايس العلـــم مـــن طبيعة او رياضة وإما أن تكون معبرة عن حالات ذاتية وبـــذلك تكـــون فنـــاً ونخضع لمقياس النقد[1] الفني وما هو ليس هذا او ذاك فهو كلام فـــارغ مـــن[2] كل معنى.

### تفريقات زكريا ابراهيم:

واذا كنا اعتمدنا مراراً في هذا المبحث علـــى زكريـــا ابـــراهيم فمـــن المناسب، وطالما التفتنا الى بعض المنظرين العرب ان نذكر تفريقاته ورأيـــه في الفن والعلم، وسنعتمد في ذلك على كتابـــه ((مـــشكلة الفلـــسفة)) وكتابـــه ((فلسفة الفن)) وزكريا لايقارن بين العلم والفن، بل بـــين المعرفـــة العقليـــة والفنية،او على وجه التحديد بين الفلسفة والفن، لكن الحصيلة بينـــة، حيـــث تتضح من خلال هذه المقارنة طبيعة الفن ومدى العناصر العقلية او الانفعالية فيه. في الفصل السادس في كتابه ((مشكلة الفلسفة)) يعقد مقارنة بين الفلسفة والادب، وهو يقرب بين الفلسفة والادب على أساس ان الفلسفة وليدة العقـــل والخيال معاً، وان الميتافيزيقي لابد ان يدخل في حسابه خبـــرات الـــشعراء

---

١.نحو فلسفة علمية ص ٣٢٤.

٢.لم يعد، زكي محتفظاً بهذا الكلام منذ كتابه (( نحو فلسفته علمية)) حيث ابتعد تـــدريجياً حتى الطلاق، فيما بعد عن الفلسفة الوضعية المنطقية والتحليلية كما هو معلوم.

والفنانين، واذا اخذنا بالعبارة المأثورة((العلم نحن، والفن أنا)) جاز ان نقول ان الفلسفة أقرب الى الفن منها الى العلم. وسبب ذلك ان العلم يمتد دائماً على طول خط مستقيم، فتضاف المعارف الجديدة الى جملة المعارف المحصلة، وتستبعد التصورات التي لم تعد متفقة مع المستجد في كشوف عملية، في حين ان الامال الفنية الجديدة لاتستلزم بالضرورة استبعاد القديمة، لان لكل طراز قيمته، ولكل عصر دلالته المستمرة، اما الانتاج الفلسفي فيحتل مركزاً وسطاً بين الانتاج العلمي والانتاج الفني، فرغم ان الحقيقة واحدة (نظرياً، او لصاحبها،الا ان الحلول الفلسفية لاتفقد قيمتها، بل تبقى لها صفة الخلود الذي تتصف به روائع الفن ففي الفلسفة شيء من((الطابع الذاتي)) او من الفيلسوف نفسه، مما يدنو بها من الفن، بينما يمكن تصور علم بلا علماء[1].

لكن هذا لايعني الغاء الفروق بين الفن والفلسفة، وهذه الفروق:

١- الغرض من العمل الفني هو أرضاء حساسية القارئ وإشباع ذوقه، بينما الغرض من العمل الفلسفي هوالبحث عن الحقيقة، والاهتداء الى المعرفة (وهذهِ صفة العلم ايضاً).

٢- تستطيع ضروب الانتاج الشعري لذلك ان تعيش معاً، وبامكان المتذوق ان يستوعب اشد النزعات الفنية تبايناً، في حين ان المذهب الفلسفي الجديد يضع نفسه بديلاً عما عداه.

٣- لذلك يشبع الانتاج الفني، اناساً مختلفي الملكات، فجمهوره واسع، بينما يفيق مع المذهب الفلسفي الذي يتطلب مؤهلات فكرية[2] عالية.

٤- وهذا يوصلنا الى فرق آخر يثيره الفلاسفة التقليديون الذين يرفضون الخلط الوجودي، خصوصاً عند سارتر، بين الفلسفة والادب، وحجة

---

١.زكريا ابراهيم: مشكلة الفلسفة(ط ع) القاهرة ١٩٧١ ص١٦٢. ،

٢.كذلك ص ١٦٣-١٦٤.

هؤلاء المعترضين ان نفاذ الروح الادبية الى التفكير الفلسفي يؤدي الى انهيار للفلسفة نفسها، لان الفكر الذي يلتجئ الى الرمز والتشبيه والخيال هو فكر غامض يدل على عدم تبين صاحبه لذاته،ولان الرمز لايخرج عن كونه قناعاً يرتد به المذهب الغامض غير القادر على التعبير الواضح الصريح، لكن أنصار هذا الخلط يرون ان الحقيقة قلما تتجلى سافرة، وانما تتخفي وراء الأساطير والخرافات، والرموز والحكم الشعبية ومادامت الحقيقة لاتدرك عن طريق العقل وحده، فإن أي وصف عقلي لايمكن ان يقدم لنا عن (( الواقع)) صورة صادقة مكافئة، لذلك يحاول الوجوديون ان يعبروا عن الواقع في شتى مظاهر، على نحو ما ينكشف لهم من خلال الانفعال والعاطفة، وشتى العلائق التي تعبر عن الحياة والانسان الحي المرتبط بالأشياء من خلال اللذة والآلم والجزم والرجاء كما يرتبط بها من خلال العقل، وثمة وراء هذِه كلها حقائق ميتافيزيقية[1] وبعداً فلسفياً لاتكفي معه الادلة العقلية وحدها. ومن قبيل هذا الدفاع عن التقريب بين الفلسفة والفنون مايقوله هوايتهيد ((ان مجرد خلود الشعراء لهو الدليل المادي القاطع على انهم يعبرون عن حدس إنساني عميق، استطاعت الانسانية بمقتضاه ان تنفذ الى مافي الواقعة الفردية من طابع كلي شامل، ولذلك لم يتردد هوايتهيد من الاستفادة من خبرات شعراء مثل شيلي وردزروث لتكملة الخبرة العلمية . ولم يتردد هيدجر في ان يشغل نفسه بدراسة شعر هيلدرلن من اجل الكشف عن دلالته الميتافيزيقية ولم يكتم ميرلوبونتي تأثره بسيزان، وعالج البيركامي بعض شخصيات دوستويفكي وكافكا وغيرهم، كشخصيات ذات تأملات فلسفية[2].

---

١. ايضاً ص١٧٣-١٧٧.

٢. أيضا ص١٦٧.

٥- لكن هذا كله يجب الا يصل بنا الى دمج الفلسفة والفن، او الحاق الفلسفة بالفن والتأكيد هذه المرة على رفض موقف الوضعيين الذين يعتبرون- كما اوضحنا اول هذا البحث- الفلسفة كمذاهب، او الميتافيزيقيا او النظم الفلسفية الكبرى نوعا من الانفعال والعاطفة الممزوجة بالخيال والاسطورة، وان الفلاسفة ليسوا سوى شعراء ضلوا سبيلهم، فيقدمون لنا أنسجة خيالية تقتنع بسرداء كاذب من الأدلة والبراهين العقلية ،وهذه المذاهب الفلسفية ما هي سوى ملاحم شعرية يعبر بها اصحابها عن احساسهم بالوجود او شعورهم بالحياة.

ويذكر زكريا ابراهيم ان كلاً من لالو وسوريو يرفضون مثل هذا الالحاق للفلسفة بالفن، وكذلك (( بريهيه)) لان الفلسفة ليست فناً ينشد التعبير، وانما هي دراسة عقلية تبغي المعرفة، حقاً ان لكل مذهب فلسفي وحدته الفنية او الجمالية وكأنه سيمفونية لها وقعها وانسجامها، لكن هذه الصيغة الشكلية لاتبرر الخلط بين العمل الفلسفي والعمل الفني، فالعمل الفلسفي يقاس بمقياس الحق والباطل، او الصدق والكذب، لا بمعايير الجمال او الحسن والقبح، وحتى اذا عالج الفنان والفيلسوف موضوعات تتصل بالانسان او الطبيعة الخ فبوجه مختلف[1].

ونجد بياناً لطبيعة التذوق الجمالي، وبالتالي لطبيعة الانتاج الفني، ولطبيعة دراسته. وفرق هذا كله عن طبيعة الحقيقة العلمية او الموضوعية، وطبيعة الانتاج العلمي، وطبيعة المنهج والدراسة العلمية من خلال ايرادنا لنقد زكريا ابراهيم لمحاولات إقامة علم تجريبي أو وصفي للفن- في موضوع لاحق من هذا الكتاب.

---

١.ايضا ص ١٧٧-١٧٩.

**جـ- معالجة مصطفى سويف للفروق بين الفن والعلم وتفسيره للابداع:**

هذه الفروق مع تفاصيلها يمكن ان تفهم على اتم وجه، مع سبر عملية ((الإبداع)) بشكل علمي تجريبي على قدر الامكان تتضح في عمل جاد، ومحاولة مازالت رائدة قام بها مصطفى سويف في مبحثه الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة)) واعتقد ان هذه الدراسة مع نتائجها لم تعط حتى الآن حقها، برغم ان العديد من الدراسات والنقاد يشيرون اليها بدرجات، ولعل اهم خاصية لها هو اتباعها المنهج التكاملي مما يبعدها عن كثير من التفاسير الجزئية او ذات البعد الواحد، واعتمادها على التعامل مع ((العمل الفني)) نفسه الى حد كبير او البناء الفني من خلال اعماق الفنانين واقولهم على اساس تجريبي متكامل وهناك ميزات اخرى، والمهم الآن ليس تقويمنا لهذه الدراسة بقدر ماهو الاستفادة منها للالتقاء بنفس النتائج التي وصلنا اليها من استعراضنا لاراء عدد من المعنيين بموضوع طبيعة العمل الفني وفرقه عن العلمي .

واذا تركنا استعراض سويف لجملة اراء باحثين وشعراء علماء نفس حول لماذا يبدع الفنان مثل فرويد ديوغ، وشوبنهور وافلاطون، والتي تميل الى تفسير الابداع بالجنون او الالهام او المرض النفسي او الارادة (الانفعال- ضد العقلية)[1] نلتقي ببداية نظرية سويف وتفسيراته: الفن جهد وتنظيم وليس الهاماً فقط، ومثال ذلك حالة كيتس، فإن نظرة عابرة الى احدى مسودات قصائده كفيلة بان تطلعنا على مدى ما كان يبذله من جهد، هذا الى انه كان يتابع القراءة ثماني ساعات يومياً خصوصاً في أعمال شكسبير، ومثل ذلك قوله ادجار الن بو: ان الفن جهد وعرق وهو ما اعترف به توفيق الحكيم في اعداده لـ(( زهرة العمر)) وهذا الجهد هو الاساس الذي

---

١.سويف. انظر الصفحات من ١٨-٣٦.

عليه بنى طه حسين نقده لحافظ وشوقي: أي طلبها للراحة وعدم بذلهما[1] الجهد في سبيل الابداع[2].

ويخصص سويف الباب الثاني كله لتفسير ديناميات الابداع( في الشعر) بعد ان يستعرض وينتقد جملة مناهج ومحاولات باطنية لتفسير الابداع التي سواء داخل التحليل لنفسي (فرويد،ويونج) او خارجه مثل لاكروا[3] وريدلي وبينيه، يقدم جملة فروض لم يعقبها او يحققها بتجارب (واستخلاصات من اقوال شعراء وفناني) وهذه الفروض تعين طبيعة المبدع الفني، وهي:

**الفرض الاول** : ان الابداع الفني شرط، وهذا اهم فرض لسويف مع تجارب الفصل الاول من هذا الباب الثاني وما يليه وخلاصة هذا الغرض: ان الابداع الفني ظاهرة سلوكية، واذا فيحدث في مجال ولابد، وبالتالي فظاهرة الابداع مشروطة، مهما تكن الصعاب الآن، فلابد ان تخضع للتفسير العلمي السببي، وان محاولة غلق المجال اما تفسيرها هكذا بارجاعها الى حالة من التقديس او الالهام او الحدس الذي لايفسر، ولا يعلم كنهه[4] هي لاتفسير.

**والفرض الثاني**: وهو ضد برجسون ودلاكروا: لايمكن تفسير الابداع من داخل الشاعر فقط، بل بربطه بالمجتمع، أي الانا والنحن في علاقة،واذا فمجمل الشرطين اعلاه: ان الابداع ظاهرة سلوكية تحدث في مجال هو النحن والأنا. وان حركة العبقري تبدأ من حدوث صدع في السنحن بالنسبة للانا، فيتحول الموقف بدلاً من (( النحن)) الى (( أنا والآخرين)) أي وجود صراع، بينهما وهو الامر الذي يقربه عدد كبير من الباحثين[5]، وان سبب

---

١.سويف. ص٤٢-٤٣-ومابعدها.

٢.سويف.ص ١٠٥-٣١٩.

٣.الباب الاول، الفصل الثالث، ص ٦٨-٩٥.

٤.ص،١٠٩-١١١.

٥.انظر ص ١١١-١١٨.

هذا الصراع مرتبط بالحواجز والمسالك في حالة النحن، وحدوث التكيف الاجتماعي، أي اهدافنا والعوائق امامها من حولنا، والفنان لايحاول تحطيم الحواجز، بل تعديلها على عكس المراهق او الذهاني، فالمراهق يسعى الى التحطيم، والذهاني يحاول التغيير من مستوى خيالي، وهذا التشابه بين مظاهر الصراع بينهما اغرى البعض مثل كرتشمر الى الخلط بين العباقرة واشباه الفصاميين، كما اغرى جيته الى القول بان الاسوياء يحيون مراهقتهم مرة في العمر. اما العبقري فيحيا في مراهقة دائمة. والرأي عند براون ان الفرق الواضح بين العبقري والذهاني هي في رجوع العبقري الى الواقع العملي[1]، وموافقة الدكتور يوسف مراد. ويعمد سويف الى مذكرات جملة من الشعراء لتثبيت[2] فروضه هذه مع تحليلها ويوضح سويف على اساس نظرية كوفكا الأسس الديناميكية للنحن، بمعنى ان حاجاتنا لاتدفعنا كقوى متماثلة، فمنها الدائم ومنها المؤقت الذي ينتهي لأقل عائق، كما ان كوفكا يرى وجود نفس لكل منا، له نواة هي الانا لها اجهزة فرعية، وهذه الاجهزة ليست مجرد اجهزة متجاورة، بل هي منظمة بطرائق مختلفة على حسب دلالتها الدينامية في الكل، واحد مبادئ هذا التنظيم مبدأ السطح والأعماق ((نواة هي الأنا، واجهزة فرعية محيطة بها)) تتصل ببعضها بصلات مختلفة، بحيث تكون مستويات او طبقات، حتى نصل الى السطح وما اسهل مايمس، وما أيسر مايستعيد توازنه، ويستنتج سويف بناء على هذا كله خطأ اولئك الباحثين الذين جعلوا الانحرافات النفسية ملازمة للعبقرية، سواء في جعل الانحرافات علة او معلولا، ناسين ان يحسبوا حساباً لديناميات المجال الاجتماعي. ان ما يدفع العبقري الى حركة هو قوة الحاجة للنحن، وهذه

---

١.ص ١١٩-١٢٢- ، ومفصل راي كرتشمر ص١٢٢- ١٢٤، ونقد فلورنز ونوردو، ورفضهما ربط كرتشمر العبقرية بالمرض النفسي ص١٢٤-١٢٥.

٢.كذلك ١٢٥- ١٣٩.

القوة نفسها بادية في حياة ابناء المجتمع ممن ليسوا عباقرة، وهي التي تجعل من الحياة الاجتماعية ضرورة للانسان، تتخذ اشكالاً مختلفة باختلاف شتى الظروف البالغة التعقيد، ولكنها على كل حال هي هي من حيث دلالتها الدينامية، ولو أن ما يسود من توازن- الى حد- يخفي الاعماق الكامنة[1] وراءه. ثم يقترب سويف لتفسير نوعي للعبقرية، بعيداً عن التفسيرات المفاجئة والمدهشة كالكلام والمدى، وما اشبه، عندما يحاول ان يفسر او يجيب على السؤال التالي:اذا كانت حركة العبقري هي اتجاه الاستعادة النحن في تنظيم جديد، فلماذا لكل عبقري طريقة في هذا السبيل، فهذا يسلك سبيل العبقرية العالمية، وذاك في التصوير او الشعر او الموسيقى الخ؟.

وجواب سويف هو : الاطار كعامل منظم ، فاذا نظرنا الى شيء ننظره من خلال مجموعة خبرتنا بما فيها من مستوى شعوري ولا شعوري، ادراكنا للاشياء ليس مجرد انطباع صورة الأشياء في الذهن ،بل ان هذا الانطباع يتأثر بمعلوماتنا السابقة ومجمل مانحن عليه، وكما يقول كوفكا اننا ندرك العالم ادراكاً منظماً لامجرد مجموعة من الاحساسات بلا نظام يتجلى ذلك في عملية التصنيف ليس كعملية موجهة يمارسها الشخص بطريقة مشعور بها،بل ليس خارجة عن مستوى الشعور ولايرتفع لهذا المستوى الشعوري سوى نتائجها، فالتنظيم قائم بالعقل، وكأننا نحمل في نفوسنا أجهزة ((هي عبارة عن)) أصناف ندرك الأشياء من خلالها، فأنا لا ارى شيئاً أخضر سميكاً ولكني ارى كتاباً، وهذه الاصناف اصغر بكثير من عدد الاشياء الفردية المنظمة فيها الى الصنف هو إطار يضفي على الاشياء دلالة

---

١.كذلك ص ١٣٩-١٤٢. وانظر ملخص الفصل كله ص ١٤٣ ١٤٤.

معينة[1] ويوجه ادراكنا وجهة معينة، ومثال ذلك مثال المبطلات الثلاث التي يذكرها كوفكا.

وهذه الظاهرة البسيطة في المجال البصري، تكشف عن مدى تأثير الاطار في دلالة مضمونة أي في توجه عملية الادراك غير ان الاطار هنا في الخارج، على ان الأطر التي نحملها في أذهاننا تؤثر مثل هذا التأثير على مانختزن من معلومات وما نتلقى من مدركات أيضا، وهذا اوضح في تذوقنا للاعمال الفنية، حيث يؤثر الأطار الذي لنا على اختلافنا او تقاربنا في حكمنا وتأثرنا بها، فرغم ان لوحة بكاسو هي هي ،لكن الحكم عليها من المتذوقين يتفاوت، وهكذا بالنسبة لقصيدة شعرية، أي ان مايجعلنا نختلف في التقويم هو وقعها او قيمتها او دلالتها لدى كل منا ، أي من خلال اطاره الذي حصل عليه من خلال خبراته السابقة. وهنا ننبه الى ان هذا الاطار او الأطر مكتسبة. ان الاطار نظام تلتئم فيه خبراتنا مكونة ابنية متكاملة، على حسب مابينها من تقارب او تشابه، والواقع انه اساس دينامي لتنظيم كل افعالنا سواء في ذلك الافعال التي يغلب عليها طابع التلقي كالادراك او الافعال التي يغلب عليها طابع الإصدار كالنظام، وفي كل الأحوال فان خبراتنا السابقة لاتتكدس فوق بعضها في آثار عصبية متفرقة او في مخزن الذاكرة بوجه عام، وانما هي تنظيم في أذهاننا في شكل ابنية متكاملة أو أطر، وهذا الإطار يتغير وهو مرن بالخبرات الجديدة، وعلى أساس درجة هذه المرونة تكون الشخصية جامدة او مرنة، وأثر الاطار في الادراك للأشياء أثر مباشر وليس ((تحليلياً)) لايفترض الرجوع بادراك وشعور لأساسه الديناميكي(أي الاطار) يتضح ذلك: من معرفتنا ان هذا كتاب،

---

١.سويف، ص ١٤٥-١٤٧. ويضرب امثلة المربعات المتشابهة داخل مستطيلات ثلاثة متشابهة. ص١٤٧، ففي مجال الادراك البصري عندك ثلاثة مربعات، كل واحد يتغير الحكم عليه بتغير الاطار الذي يحويه مع انه هو نفسه لم يجر عليه أي تغيير.

وكذلك في التعبير اللغوي، فأما عندما اتكلم امارس فعلاً منظماً، والأساس الدينامي لهذا التنظيم هو الاطار اللغوي الذي اكتسبه باكتسابي اللغة، ومع ذلك فأنا اتكلم بدون ان افكر في هذا الاساس او اقيس الكلمات واحدة[1] بعد الاخرى على ماسبق ان تعلمته.

ويصل سويف الى النتيجة التالية كجواب على سؤاله الاسبق حول مايحدد نوع العبقرية: علمية أو شعرية الخ، وهي : ان هذه العبقرية في نوعيتها انما ترجع[2] لنوع الاطار الذي يحمله الشاعر.

ويستنتج من اقوالهم بندين:

**الاول:** ان الاديب يكتسب الاطار عن طريق الاطلاع على الاعمال الادبية خاصة ( والحفظ لها احياناً).

**والثاني:** ان هذا الاكتساب يشترط ان تكون عملية الاطلاع(التلقي) بوجه عام منظمة تنظيماً خاصاً، وتوضيح النقطة الثانية، اننا غالباً ماتمر علينا نحن الذين لسنا من الشعراء، لحظات تحمل موضوعات وأراء كان من الممكن ان تستحيل الى قصيدة رائعة، لكنها تتلاشي، اذ ان الاطار الادبي، (الدلالة)[3] غير متوفر لدينا، ويقول سويف مع يوسف مراد ان الالهام ليس شيئاً خارجياً يتلقاه المبتدع كما يتلقى الهبة، فأن سقوط التفاحة الهم كولدبرج[4] الشاعر غير ما الهم به نيوتن)).

---

١.كذلك ص ١٤٨-١٥٢.

٢.ص١٥٢. ويقدم تحقيقاً تجريبيا من اقوال شعراء عديدين مع التعليق ص١٥٣-١٦٩.

٣.ص١٦٠-١٦١.

٤.ص١٦١ وانظر اصل النص- مبادئ علم النفس العام، يوسف مراد. ١٩٤٨، ص٢٤٤- وبقية النص عن دور المعاناة والاعداد والتجميع اللاشعوري قبل ظهور العمل الفني بالفعل. ومن المفيد ان يراجع القارئ بقية كتب يوسف مراد المتعلقة بهذا المفهوم. انظر ص٣٢٥ من كتاب يوسف حولها.

ثم يتسأل سويف: هل يكفي هذا الحديث عن التنظيم الخاص للاطار لدى الشاعر لكي نفهم مهمته على حقيقتها؟ الواقع- يجيب سويف- ان فهم مهمة الاطار عن الشاعر لايتأتى الا بادراك دلالته في الكل النفسي لهذا الشاعر، والا اختلطت الحدود بين الاطار لدى المتذوق والاطار لدى المبدع، فحماد عجرد والأصمعي من خير من رووا شعر العرب، ومع ذلك فلم يعرف عنهما ابداع يستحق الذكر، وهنا يتقدم سويف باكمال الغرض عن الاطار بمايلي:ان مهمة الاطار كعامل نوعي في عبقرية الشاعر لا تتضح الا بان نضع هذا الاطار في بناء شخصية تعاني توترا دائماً من ضغط الحاجة الى النحن، كأرضية يقوم فوقها الاطار المبدع، بحيث يعين هذا الاطار الطريق الى هذه[1] الاستعارة.

وفي الفصل الثاني من الباب الثاني يعالج سويف عملية الإبداع، والفصل كله ضد التلقائية، ومع القول بالفعل الموجه، ويضرب لذلك بأقوال ممثلين لهذا القول، لكن هذا لايعني من جهة أخرى ان الإبداع كله أرادي.

**يقول سويف:** ((ومن الواضح ان موقفنا في الفصل السابق لايتيح لنا الأخذ بفكرة التلقائية، ويكاد يحتم الأخذ بفكرة الفعل الموجه، فقد انتهينا الى ان (( الإطار)) شرط هام للابداع الشعري، والاطار مكتسب الى حد كبير، وقد عرضنا الكثير من النصوص التي تقوم على صدق هذا الرأي، وتبينا كيف كان كثير من الشعراء يوجهون جهودهم لاكتساب[2] الاطار)).

واستناداً الى توضيح سويف في الفصل الاول من الباب الاول ان عملية الابداع الفني عملية معقدة غير متجانسة، ينتهي الى انه لا القائلون بالتلقائية ولا القائلون بالارادية قد أصابوا، واننا هنا بصدد نشاط غير

---

١.ص ١٦٨-١٦٩، وانظر التلخيص ص١٦٩-١٧٠.

٢.ص١٧٢.

متجانس واستناداً على نتائج الاستخبارات على الشعراء وتحليل المسودات بين سويف الشاعر اذ يبدع القصيدة يمر بلحظات تلفت او انطلاق يكاد يختفي فيها كل أثر لبذل الجهد، ثم يمر بلحظات اخرى ملؤها المقاومة والتنقيب، وقد تنبه دي لاكروا الى هذا الاختلاف بين لحظات الابداع، فقال ان للالهام وجوده لكنه لايكفي لتفسير الابداع، وليست ميزة الفنان ان يقف مسلوب الارادة امام وابل الالهام، بل فعل ميزته الكبرى انه يستطيع ان يمسك بهذه الاشراقات ويتأملها.وينقل سويف عن هيجل قول الأخير: ((ان العمل الفني يؤلف بين عناصر عقلية وعناصر حسية، ومن ثم فان الفنان يستعين بعقل ايجابي نشط وحاسية حية عميقة، وبدون التأمل الذي يعرف كيف يميز ويفرق ويتخير، يعجز الفنان عن السيطرة على موضوعه الذي يريد ان يضمنه هذا العمل" ويقول لامب من ان الشاعر يحلم ولكن في اليقظة ويعلق سويف بان هؤلاء اصدق وأدق شهادة من أولئك الذين تنبهوا لجانب واحد من جوانب العملية، فاعتبروها إلهاماً او انطلاقاً خالصاً، كما كانوا أصدق شهادة من "(ايجار الان بو) الذي يحاول ان يدخل في روعنا ان العملية موجهة من الألف الى الياء، توجيهاً مشعوراً به، يحسب الشاعر فيه حساب كل صغيرة وكبيرة، ويرتب لخطواته التالية القريبة منها والبعيدة، ويعين مسبقاً عدد الأبياب والغرض مثل إدخال الحزن، ثم يستقدم القافية الخ، فهذا فيه تعسف شديد،ومع ان بو يقدمه في صورة استبطان لتجربته في ابداع قصيدة ((الغراب)) فان ذلك مخالف لكل الاستخبارات التي اجريناها على الشعراء، ومخالف لموقف بو، فقد حسب حساب مائة بيت واذا به يقدم لنا مائة واربعة عشر بيتاً[1])).

وبعد ان يورد سويف امثلة من القائلين بالالهام منذ افلاطون وهومیروس، يلاحظ ان اصحاب هذا القول، يفسرون الالهام بانه نوع من

---

١.سويف ،ص١٧٢-١٧٣.

الاشراق او الرفد وكأنه آت مما وراء الطبيعة، وهذا لايضيف جديداً الى الموقف، فلا يحل مشكلة الابداع ولا هو يشير الى طريق الحل[1].

ثم يورد مثلين لقائلين بالحدس بشكل مقارب للالهام، فيذكر تحديد ابن سينا وديكارات وبولدوين، للحدس، ويستخلص ان المعنى المقصود من وراء هذه الحدود لهؤلاء ان الحدس هو المعرفة الفجائية التي ليس لها مقدمات في تفكير ونزو، او بمعنى الحكم او الادراك المباشر او المعرفة المباشرة، وهو ما يذهب اليه لا لاند ايضاً، وكذلك وارن. واذا اتفق هؤلاء على القول بالفجائية، فأنهم مختلفون في تعريفات كثيرة وفي محاولاتهم لتفسير هذه الفجائية، فمثلاً بولدين يفرق بين نوعين في الحدس: حدس حسي، وهو عبارة عن تأليف بين عناصر زمانية وعناصر مكانية، ويتجلى في الفهم المباشر للاشياء العينية، وحدس[2] حركي يتجلى في الأمر المفاجئ بفعل مركب او مجموعة من الأفعال المتلاحقة دور المرور بخطوات من الأعداد والتروي. ويفرق ديبلي بين نوعين من الحدس على أساس آخر فثمة حدس خالص يطلعنا بطريق مباشر، دون تأهب أو اعداد لمواجهة المشكلة، وفي مقابل ذلك يوجد الحدس الراقي يتبين فيه آثار التفكير الشعوري لانه حدس مشيد على التجربة، وعلى جهد هائل مبذول للحصول على الحق وينتابنا التعب دون ان نصل الى ما يعنينا، فتزول المشكلة، ونفاجأ بالحل، وميزة هذا الحدس الى جانب قيامه على الجهد المشعور به[3]، هي ان المضمون يبزغ في الذهن كمكمل لاجزاءاً بعد جزء. ويلاحظ سويف ان هذه التفرقة بين

---

١.سويف،ص١٧٥-١٧٦.

٢.انظر انواع الحدس فيما تقدم عند فؤاد زكريا.

٣.سويف،ص ١٧٧ معتمداً على كتاب ديلي:

G. Dibblee, instinict Intuition London 1929.

حدس بسيط وحدس راق عرفها ديكارت الاولى تتعلق بالقضايا البديهية مثل: انا افكر، اذاً انا موجود، وهو شائع للجميع،والنوع الثاني خاص بالعباقرة.

ويقول سويف ان حدوس الشعراء من هذا النوع، حيث يحتبس الشعر عليهم احياناً، ولكن مجرد التسمية والتفريق الى هذين الحدسين لايكفي، بل يلزمنا تعمق المفهوم الدينامي للحدس الراقي، وما العمليات الذهنية وراءه. يورد سويف تفسير ديبلي له بأنه نوع من الاستدلال يمضي في مستوى اللاشعور، ومادام استدلالياً فإننا نتبين فيه بعض الافادة من الخبرات السابقة، وبعض آثار الذاكرة. وبعد ان يورد سويف وتفريق يونج بين نوعين في التفكير: تفكير ايجابي تقود به ارادتنا، وتفكير سلبي يتم بغير ان نقوده او نوجهه نقول ان هذا هو ما اعتمد عليه ديبلي في قوله إن الحدس يتألف الى حد كبير من عمليات التفكير السلبي، وبالتالي تقوده العادات الفردية، فلا تشبه اية بارقة فكرية ترى ماعندك، وانه ليس هناك حدس، بل عملية عقلية تجري في مستوى ماتحت الشعور، ولايظهر منهافي المستوى الشعوري سوى[1] نتائجها.

**ويقول سويف ناقداً لديبلي:** هل يكفي الحدس او ((التأمل اللاشعوري)) لتفسير عملية الابداع في الشعر؟

إن صورة الشاعر كما ترسم في ذهن القائلين بالحدس، لاتزيد على ان تكون هذه الصورة التي رفضها دي لاكروا لنقصها الشديد، صورة شخص سلبت ارادته وأنهال عليه وابل الالهام، تلك صورة لاتتسع لكل لحظات الابداع على اختلافها.

فهي تصور لحظة من عدة لحظات متباينة، والقائلون بها عمموا اللحظة على سائر اللحظات، وبعد ان يورد اقوالاً لتوفيق الحيكم وسبق ايراده لامثالها تتضمن فصل ((الصنعة)) والمسودات، واعادة الكتابة بحيث

١.ايضاً ص١٧٧-١٨٠.

ان مابقي هو جزء من محاولات عديدة الخ، يقول سويف: ان هذه الفقرات تثير مشكلة على جانب كبير من الاهمية بالنسبة للابداع، هي مشكلة الاداء، لكن هذهِ المشكلة لا وجود لها عند القائلين بالالهام، ومع دي لاكروا يشكك سويف في قصص تتحدث عن احلام النوم[1] التي تأتي للشعراء بقصائد كاملة وللأدباء بقصص مفصلة.

ويرى ان كولريدج مثلاً لم يشهد في الحلم سوى تفاصيل متفرقة متناثرة، فهذه طبيعة الحلم، وان الربط بينهما هو من صنع عقلنا المتيقظ، ان الحلم قد يعطينا بعض إلهامات نجمعها ونصوعها في اليقظة، اي لابد من جهد، اليقظة لنخلق من الحلم فناً ونضفي عليه ربطاً ومعقولية، ويضيف سويف ان هناك ناحية هامة نسيها القائلون بالالهام عامة الا وهي ناحية المجال، ونعني بها مجال السلوك الابداعي، حيث تقوم عدة قوى وتتفاعل في السبيل الى اكمال القصيدة، فدوافع الشاعر واهدافه من ناحية، ارتباط هذه الدوافع والاهداف بأصول الواقع الإجتماعي والحواجز والعقبات التي يتحتم عليه عبورها كيما يصل الى الهدف، والمادة الخارجية التي يثبت عليها اقرب اللحظات، وما قد يتبعه من شطب، هل هذه العوامل ومن ورائها (( الاطار)) لايمكن الاستغناء عنها في تفسير عملية الابداع، ولذلك فان عملية الابداع أشد اتساعاً من ان[2] يفسرها القول بالالهام.

ثم يخصص سويف صفحات عديدة لعرض التفسير الفرويدي للابداع الفني بفكرة التسامي، وكذلك لنظرية الاسقاط[3] عند يونج، ولفكرة الانفعال او الحدس او التعاطف عند برجسون وبما ان هذه النظريات معروفة وقد المحنا

---

١.انظر امثلة من ذلك اوردناها عن هو يسمان فيما تقدم.

٢.كذلك ص ١٨٠-١٨٣ حيث يفند تفسير ديبلي للحدس في ص ١٨٣ وما بعدها.

٣.ايضا ص ١٨٧ وما تلاها وص١٩٢ ومابعدها.

اليها في اماكن اخرى من هذا البحث، فأننا سنكتفي بنقد سويف الجيد لكل منها،ثم لنقده العام لها جميعاً.

اما بالنسبة لنظرية فرويد في التسامي، فيقول سويف: ان القول مثلا ان الدافع الشبقي نحو الأم قد جرى عليه التسامي فأبدع الشاعر قصيدته، هو فرار من مواجهة المشكلة بطريقة غاية في الدقة، لأن المشكلة هي كيف ابدع الشاعر هذه القصيدة ككل من حيث الصورة ومن حيث المضمون، واذا قيد لي انا الذي لست من الشعراء ان احمل في نفسي دافعاً شبقياً نحو أمي، فهل يقدر لهذا الدافع ان يتجه تساميه الى ابداع الشعر، ام الى ابداع القصة ام التمثيلية ام الى ابداع لحن موسيقى ام لوحة تصويرية ام الى نوع آخرمن انواع العبقرية، ام لايتجه الى عبقرية بل الى عصاب، هذا مالا تفسره نظرية التسامي، ولو ان فرويد استطاع ان يتنبه الى فكرة الاطار لاستطاع عن طريقها ان يقلل مما يشيع في نظريته من الغموض. ولقد شعر فرويد ان عملية التسامي ليس فيها الكفاية، فأضاف اليها بعض العناصر في نصوص[1] متفرقة.

ويقول سويف: ان تلامذة فرويد شعروا بعدم كفاية التسامي، فأضاف ارنست جونز عملية التفكيك وهي ضد عملية التكثيف التي تحدث في الحلم. ورأى هانز ساكس ان آراء الاستاذ تكاد تغفل (( الصورة)) اغفالاً تاماً، وتنسى دلالتها في النشاط النفسي[2] للفنان.

ويوجه سويف النقد التالي بعد عرضه لاراء يونج: اذا غضضنا النظر عما بهذا الرأي (الاسقاط) من غموض مصدره عدم الاستناد الى التجربة العلمية الدقيقة، والوقوف عند حد توسم بعض الآثار اللاشعورية في الاعمال الفنية، واذا غضضنا النظر كذلك عن عجز يونج عن التفرقة بين اسقاط

---

١.كذلك ص ١٨٦ .

٢.ايضا ص ١٨٧.

الفنان والاسقاط لدى غيره من العباقرة، وعجزه عن توضيح ديناميات هـذه العملية، مما يجعل التعليل اقرب مايكون الى التعليل اللفظـي، فمـا يـزال امامنا ان نلقي بهذا السؤال الذي اختبرنا به الالهام والحدس الفرويدي: هـل يتسع الاسقاط لاستيعاب عملية الابداع؟ ان الاسقاط اليـونجي يعاقـد علـى الحدس، ومن ثم كانت صورة الفنان عنده لاتـزال شـبيهة بـصورته عنـد الفرويديين والقائلين بالالهام، فالفنان شخص يشرف عليه كـل شـيء فـي ومضته، وهذه الومضة هي كل مايلقى العناية من الباحث، غير اننا بيّنا مـن قبل نقص هذه الصورة[1].

اما بالنسبة لموقف سويف من حدس برجسون، فربما لم تسنح فرصـة كافية لعرض راي برجسون بالشكل الذي يصبح معه نقد النظريـة مفهومـاً، لذلك نأتي على ملخص مركز لآرائه حسب عـرض سـويف الجيـد عنـد برجسون جوهر الابداع هو الانفعال، والانفعال هزة عاطفيـة فـي الـنفس، والانفعال نوعان: سطحي وعميق، والاول عاطفة تلـي فكـرة أو صـورة مختلفة، فتكون الحالة الانفعالية ناتجة عن حالة عقلية ، اما الانفعال العميـق فلا ينجم عن تصور، ولكنه سبب لبزوغ عدة تصورات، وهو وحده جـوهر الابداع في العلم والفن او في الحياة الاجتماعية، ومنشأ هذا الانفعال اتحـاد مباشر بين العبقري وبين الموضوع الذي يشغله، ويتبلور هذا الاتحـاد فـي حدس واتحاد العبقري بموضوع عبقريته اعمق مـن العلاقـة بـين عقلنـا وموضوع المعرفة، وهذا مرتبط بميتافيزيقا برجـسون، حـول دور العقـل (المجزئ للمعرفة والصيرورة والاتصال في صلب الاشياء) ودور الحـدس الذي لايفعل ذلك، وان ثمة وحدة وجود روحية تضمنا الى سـائر الكائنـات، لكن العباقرة فقط يشعرون بها، وقدرتهم تقوم على اساس فطـري ينحـصر في درجة السهولة التي تصل بها الغريزة الى مستوى الشعور واستشعار هذه

---

١.ايضا ص ١٩١-١٩٢.

الوحدة، لدرجة الشعور أو الوعي يسمى حدساً، ان الفنان يـدخل الـى لـب الموضوع بنوع من التعاطف، وبالحدس يزيل حـاجز المكـان بينـه وبـين الاشياء.

ان بزوغ الحدس يكون مصاحباً لوقوع انفعال عميق ولايزيد مضمون الحدس عن ان يكون تخطيطاً متكاملاً كل ما فيه امكانيـات فحـسب، وهنـا يتقدم الانفعال بقوته الدافعة فيدفع هذا التخطيط نحو التحقق الواقعي، فـيملأه بالصور او الأصوات او الاحداث على حـسب المـادة التـي يعمـل فيهـا العبقري. وتتميز هذه الحركة من التخطيط المجرد الـى التخطـيط المحقـق المنجز بمميزات منها انها حركة من الكل الى الاجـزاء لا العكـس، وانهـا مقترنة بالشعور ببذل الجهد، وليست بمجرد التداعي الميكانيكي.

وكذلك انها تأتي بتغيرات لم تكن منتظرة في التخطـيط العـام، وهنـا يكمن عنصر الطرافة كما يمارسه العبقري، بالاضافة[1] الى مميزات اخرى.

ويقدم سويف جملة انتقادات، فهي لاتفسر اندفاع الفنان الـى الابـداع، والتفسير الميتافيزيقي ليس فيه كفاية لانه يظهر الفنان ظاهرة شـاذة لاصـلة لها بالعالم الذي نعيش فيه، فالأخذ به يقتضي انكار تاريخ الفن، كما يقتـضي إنكار التاريخ الاجتماعي للفن، ذلك ان الحدس البرجـسوني لايقـيم اي وزن لصلة الفنان بالتراث الفني، مع ان هذه الصلة لها دور كبير في تحديد نـوع العبقرية، كما اوضحنا في حديثنا عن الاطار. ويضيف سويف، كذلك يلغـي الحدس البرجسوني أهمية الصلة بين الفنان وواقعه الاجتمـاعي، لان الـدافع الذي يدفع الفنان إنما يأتيه من داخله، وقلنا ان العكس هو الـصحيح، اعنـي ضرورة وجود علاقة بين الفنان ومجتمعه من خلال علاقة الانـا بـالآخرين والعقبات الخ كما سبق، ثمة نقد آخر وهو ان تعلق برجـسون بالاسـتبطان

---

١.سويف: ص١٩٢-١٩٤.

جعله يقدم دراسة انطباعية، وهذا المنهج لايؤدي بصاحبه الى اكثر من الوصف، وصف الظواهر موضوع البحث، دون تفسيرها.

وهذا الوقوف عند التصنيف خاصية لبرجسون ليس في تفسير للابداع، بل في فلسفته الاجتماعية ايضا(تصنيفه المجتمعات الى مغلقة ومفتوحة، والاخلاق الى ثباتية وحركية، والناس الى ذوي استعداد فطري وراثي للرئاسة، واخرين لان يكونوا مرؤوسين، والقوى النفسية الى الأنا الفردية العميقة المغلقة والانا الاجتماعية السطحية المفتوحة) وهكذا بالنسبة لفلسفته العامة( حدس- عقل، صيرورة- تقطع) ورأيناه في تصنيفه للانفعالات الى سطحي[1] وعميق. وأخرى هو ان هذا التصنيف ينم عن اتجاه ميكانيكي استاتيكي في البحث، فالانفعال العميق خالق لانه بطبعه خالق، على الرغم من كل ظروف البيئة المعوقة، والتي قد تحوله الى تدمير وارتكاب جرائم، وكذلك دون حاجة لذوي الاستعدادات الخاصة الى تنظيم معين للبيئة الاجتماعية، كيما ينتجو، انه يعزل الظاهرة موضوع البحث هما حولها، ولا يتناول الظاهرة في مجالها ككل فلا يستطيع لذلك ان يعللها من خلال نظام هذا الكل، فيلجأ الى مبدأ ميتافيزيقي مثل الدافع الحيوي، والوحدة[2] الروحية.

اما النقد العام لكل هذه الاتجاهات حسب سويف، هو ان التفسير بالالهام او التسامي او الاسقاط او الحدس البرجسوني، يحوي عنصرا مشتركاً، عيباً شائعاً، هو اننا ها هنا بصدد آراء لاتقيم للتجربة العلمية وزناً، وانها مصبوغة بصبغة تأملية، باعدت بينهما وبين واقع العملية[3] الفنية.

والنتيجة، وعلى ضوء تجارب سويف واستخباراته لاقوال الشعراء السابقة( الباب الثاني الفصلين الاول والثاني) واستخبارات جديدة لشعراء

---

١.كذلك ص ١٩٥-١٩٦.

٢.كذلك ص ١٩٦-١٩٧.

٣ايضا ص ١٩٧.

واستخبارات لأقوالهم( الفصل الثالث)[1]، ينتهي الى رفض تفسير الابداع بالالهام او التلقي المحظ او السلبي، مبيناً دور الماضي والتجارب والمكنوز والخبرات والارادية، مع جوانب لا ادارية ولاقصدية، اي انها ليست واقعة ضمن الشعور، لكنها ذات أصل، أي يرى التفسير السببي، وامكانية ان يسبر العلم- لاحقاً- المسألة.

وبعد قراءة[2] المسودات، يعود المؤلف لتحليل النتائج في الفصل[3] الرابع وهذه النتائج هي:

١- التجربة الشخصية: لكل قصيدة ماض في نفس الشاعر[4].

٢- لقاء التجربتين ( الحاضرة بالسابقة والماضية، مثال ذلك: القديمة: انا مع شاة تذبح، الجديدة: أصابتني مصيبة. النتيجة: أنا أذبح، او المصيبة[5] ذبحتني.

٣- الخصائص الفراسية: مثال: يرى الطفل الكرة فتهيب به الى ركلها، والمقعد فيقفز عليه، هنا الأشياء ترتبط بالانا مباشرة، فتدفع فيها التوترات الدافعة الى العقل[6].

٤- خطوات الابادع، الاتجاه نحو الاتزان او اعادة التنظيم، الكل سابق للجزء في عملية الابداع[1] الوثبات او الفقرات، ( القصيدة ليست وحدة

---

١.كذلك ص ١٩٨-٢٢٦.

٢.ايضا ص ٢٣٢-٢٥٧.

٣.كذلك ص٢٥٨ فما بعد.

٤.ايضا ص ٢٥٩.

٥.كذلك ص ٢٦٢ فما بعد.

٦.ايضا ص ٢٦٥.

ابيات، بل وحدة وثبات، وكل وثبة قد تكون عدة أبيات (وابل الالهام)، ( وبين الوثبات توترات صغرى، فالوحدة في القصيدة ليست وحدة بيت، وله وحدة القصيدة ككل، بل وحدة الوثبة الديناميــة التي مجموعها يشكل الكل[٢].

٥- مشهد الشاعر: فقدان الاتزان بسبب تغير الدلالات، عندما يرى في الوثبة مشهداً دلالة الخ ولم يره من قبل، فقدان الاتزان، يحرر الشاعر في الرؤية وفي اعطاء دلالات جديدة، كما في الاستعارات مثل[٣] جبال للبكي.

٦- الحواجز أو قيود الابداع، تحرر الشاعر ليس مطلقاً بل هو مقيد بالاطار، وبالفن والاطار الثقافي العام للشاعر[٤]، وبقيد اللغة.

٧- النهاية: يتلقاها الشاعر ولايفرضها، عكس قول لاكروا، أي تحتمها طبيعة فعل الابداع من حيث هو فعل[٥] متكامل.

وواضح ان القارئ لن يستطيع فهم الكثير من وراء هذه النتائج السبع، بسبب أنني ذكرت عناوينها فقط تقريباً، ولا مجال لتلخيصها بشكل مرض في هذا البحث،لأنها تستغرق صفحات كثيرة مركزه اصلاً، ولذلك ساقدم جزءاً من ملخص سويف الختامي من آخر الفصل الرابع، لعله يعين على

---

١.يشير سويف الى ان كاترين باترك اثبت تقدم الكل على الجزء في عملية الابداع ببحثين سنة ١٩٣٠- و١٩٣٧. وبعده ببحث تجريبي سنة ١٩٤١. انظر ص٢٧٢ فما بعد من سويف.

٢.ايضاً ص ٢٦٧-٢٧٤.

٣.ايضا ص ٢٧٥-٢٧٨.

٤.ايضاً ص٢٧٨- ٢٨٢.

٥.سبق، وسياتي ايضاح ذلك عند ريتشاردز.

فهم لترابط هذه النتائج كلها، يقول سويف: ((عقدنا فصلاً رابعاً نحاول ان نضع فيه معالم مخطط أولي لتفسير عملية الابداع، على أساس ماهدتنا اليه ملاحظاتنا التجريبية جميعاً، متعاونة مع فكرتنا عن ديناميات النشاط النفسي عامة. وقد عنينا ان نجعل هذا المخطط يبدأ حيث يبدأ الشاعر،ويمضي معه ثم ينتهي حيث ينتهي.فيبدأ من التجربة الخصبة التي يقف الشاعر عندها ليبدع، ثم ينتقل الى التقاء هذه التجربة بتجربة قديمة عند الشاعر تحضره في هذه اللحظة وتلتقي التجربتان داخل الاطار الذي يحمله، وتنتظمان شيئاً فشيئاً فيكون في انتظامهما هذه القصيدة التي نتلقاها، وقد عرضنا لموقف الأنا في هذه اللحظات، وبينا انه مركز المجال الابداعي ومن ثم تبدو المدركات ذات خصائص فراسية، وتحركنا مع الشاعر فوجدنا ان حركة تقوم على توتر يرجع الى اختلال إتزان الأنا مما ييسر تغير الدلالات، ويجعل الحركة كلها متجهة الى اعادة تنظيم المجال، وتمضي حركة الشاعر في شكل وثبات، تصل بينهما لحظات كفاح، والصورة الخارجية للوثبة عدة أبيات تكّون كلاّ متكاملاً هو الوحدة الدينامية للقصيدة، بحيث يمكن أن يقال ان القصيدة،من حيث هي كل متكامل، تتألف من عدة وثبات لا من عدة أبيات. وقد حاولنا ان نلقي أكبر قسط من الضوء( في ظل امكانيات الحاضر) على الوثبة، فاقتضانا ذلك ان ننظر في الاستعارة على سبيل تعيين الطريق الى معالجتها معالجة تحفظ عليها حيويتها، وأوضحنا بعد ذلك ان حركة الابداع حتى في أدق خطواتها، وهي خطوة تغير الدلالات، تكون خاضعة لقيود معينة، ولابد أن تظل هناك رابطة بين التهويم والواقع العملي. ومما استحق الانتباه هنا الوثبة تطلع على الشاعر بأبيات منظومة، فهو هنا محدد بحدود اللغة، ومن ثم جعلنا ننظر في موقف الشاعر من اللغة وبينا الطريق الى معالجة هذه المشكلة( يعني التمييز بين الاستعمال الرمزي الانفعالي للغة، وقد سبق

ايضاح سويف ذلك عند كودويل وداوني وتشاردز وبياجيه وآخرين في مكان سابق من[1] بحثنا هذا)).

ثم عرضنا لمشكلة النهاية، ووجدنا انها تتحدد بديناميات الفعل نفسه، فهو يحمل نهايته في نفسه منذ البداية، ومن هنا استطعنا ان نشير الى كيفية معالجة وحدة القصيدة. على أسس[2] موضوعية)).

## د- تفريقات كولنجوود ونظريته في التفريق بين الفن والصنعة وتفسيره للنشاط الفني والخيال:

واخيراً اورد الفروق التي يضعها كولنجوود بين الفن والعلم، اوبين الشعور والتفكير، او بين الكيف والكم، وبما اننا اتينا على رأيه في الفرق بين الكيف والكم عند عرضنا لرأي زكي نجيب محمود فسنقصر الكلام على التفريقات الاخرى في كتاب كولنجوود الاخر ((مبادىء الفن))، وقد وجدت ان من المستحيل فعل ذلك بشكل مفهوم دون ان يلم القارىء بمجمل نظريته حول الفن، في ثنايا كتابه الفخم ((مبادىء الفن))، وتقوم هذه النظرية على التفريق بين الفن والصنعة، وذلك في منحى سلبي لاستبعاد الفن الزائف، ومن جملة ذلك استبعاد ان يكون الفن صلبه الترفيه أوالتنبيه أي كمنبه، وبذلك يستبعد كلاً من النظرية النفعية ونظرية اللعب. وكذلك ربطه

---

١.انظر كلامنا من الرموز والعلامة واللغة عند كاسير وسوزان من بحثنا هذا، عن ص٢٨١ من سويف.

٢.سويف: ص ٢٨٤-٢٨٥. وانظر الفصل الخامس، علاقة الشعر والشاعر بالمجتمع من خلال المجال والاتجاه أي النحن والصراع بين الأنا والنحن والتوتر والتنظيم أمام الضغط، وانه اذا كان المجتمع صارماً لا يسمح بنظرة تفككه، يموت الشاعر والعبقري والفنان.

بالسحر، ونظرية النفسيين انه (اي الفن) يعمل كمنبه لاثارة الانفعال، ثم يستبقي اشياء اخرى من رفضه لهذه النظريات وبذلك يصل الى معالجة الفن بمعناه الحق، بوصفه استجابة لانفعال، او تعبيراً عن انفعال،ثم باعتباره خيالاً، والدرجات في ذلك من الاحساس، فالانفعال، فالتعبير النفسي، فالوعي، فالتفكير، ويميز بين الشعور وبين التفكير. ثم مقدار الحقيقة في الفن باعتباره تعبيراً وخيالاً،لنصل الى موضوع ان الفن لغة، وعلاقة اللغة بالفكر، رافضاً كل التمييزات التي مررنا بها عند غيره، مثل نظرية ريتشاردز في التمييز بين الاستعمال العلمي للغة والاستعمال الانفعالي (الخاص بالفن)، وكذلك التمييز بين الرمز او الاشارة العلمية، والرمز الانفعالي في الفن، معتبراً ان كل لغة انفعال سواء في العلم او الادب، ومن خلال كل ذلك نجد كولنجوود يفتش عن الفن كاصل مفرزاً له عما يلتصق به من منفعة او تنبيه او متعة اوتعليم، وكذلك نجده برغم انه يميز الفن الصحيح عن الصنعة مثل صناعة الافلام الخ على اساس التخطيط المسبق في الأخيرة، وعده من الفن، الا انه يرفض ان يكون عدم التخطيط هو الاساس في الفن، او استبعاد اعمال فنية ناجحة مخططة، كما لايعني قبول نظرية الالهام او اللاشعور او الحدس والتلقي. وبما ان اللغة فعل من افعال الفكر، والفن لغة، فلا يعني تأكيده على ان الفن تعبير خيالي عن الانفعال، عدم وجود عنصر فكري في الفن، لان جانباً من الانفعال، هو الانفعالات الفكرية ولأن الفعل الذي يحدث في أية تجربة فنية هو فعل الوعي، وبذلك يستبعد كولنجوود كل نظريات الفن التي جعلت أصله في الاحساس او انفعالاته، اي في طبيعة الانسان النفسية، وكذلك استبعاد كل النظريات يعني تأكيده على ان الفن تعبير خيالي عن الانفعال، عدم وجود عنصر فكري في الفن، لان جانباً من الانفعال، الذي يحدث في اي تجربة فنية هو فعل الوعي، وبذلك يستبعد كولنجوود كل نظريات الفن التي جعلت اصله في الاحساس او انفعالاته اي في طبيعة الانسان النفسية، وكذلك استبعاد كل النظريات

التي جعلت اصله في الفهم وجعلته شيئاً مرتبطا بالتصورات، بل ان اصل الفن هو في طبيعة الانسان باعتباره كائناً مفكراً(والتأكيد هنا على الانسان كجهاز انفعالي عقلي الخ) وليس على التصورات والكل فقط. هذه خطوط عامة، والان نبدأ بالتفصيل وسوف لن يكون عرض متابعة للفصول ولا تلخيصاً لها جميعاً، وانما بالقدر الذي اراه مغنيا وكافياً لفهم ما تقدم والخروج برأي مستقل يعرضه كوانجوود ربما خالف الكثيرمما عرضنا له من نظريات.

الفن Art ليس صنعة، وقد اعتبر صنعة ونوعاً من التخصص في المهارة مثل النجارة اوالحدادة او الجراحة عند اليونان والرومان، واصبحت تعني اية معرفة خاصة نظرية كالنحو والمنطق والسحر او التنجيم، ثم عاد معناه القديم كصنعة في عصر النهضة، ولم يتم فصل مشكلات الاستاطيقا عن المشكلات التكنية الا في القرن السابع عشر،وازداد الانفصال في القرن الثامن عشر الى حد ظهور فارق بين الفنون الرقيقة Finc Arts والفنون النافعة، وقصد بالفنون الرقيقة الفنون الجميلة[1]، ثم ابقيت كلمة فنون وحدها دالة على معنى الفن العام.

وللصنعة ست خصائص ومقابلها خصائص الفن الحق، وخصائص الصنعة الست هي:

١- تتضمن الصنعة وجود اختلاف بين الوسيلة والغاية، والوسيلة ينبغي اجتيازها، مثل تشغيل الالات او احراق الوقود، للوصول الى الغاية، مثل صنع كرسي معدني، وليس هناك هذا الاختلاف بين الوسيلة والغاية في الفن، ثمة عمليات ومراحل عند صنع حدوة فرس، ابعاد الكور،تقطيع حديد وتسخينه الخ، اما مع قصيدة شعرية، فليس هناك

---

١.كولنجوود، مبادىء الفن، ترجمة: د. احمد حمدي محمود (بلا تاريخ)، ص ١٠-١٢.

سوى الشاعر وجهده، فالقصيدة والشاعر وجهده شيء واحد، لكن اي حداد لايستطيع ان ينتج لنا حدوة[1] فرس من جهده فقط.

٢- الصنعة تتضمن تفرقة بين التخطيط والتنفيذ، الصانع يعرف ما يفعله قبل فعله، بشكل دقيق (خطط،مقاييس مضبوطة، الخ). اما في الفن، فمع وجود تخطيط او تمايز بين التخطيط والتنفيذ في اعمال فنية معينة مثل فن البناء او الاناء، الا أن الفن بعناه الصحيح لا يتضمن وجود حد بين التخطيط والتنفيذ، فالشاعر لا يحدد لا الموضوع، ولا الاوزان قبل ان يبدأ فعلاً بالنظم، وهو لا يخطط مسبقاً عدد الابيات ونوع القافية، الخ.

لكن كولنجوود يحذر هنا من المبالغة في شرط عدم وجود خطة، وهي خاصية سلبية، لنجعلها قوة ايجابية تسميها بالالهام او بالاشعور ومما اشبه، كما ان هذه الخاصية ليست شرطاً لازما فاذا صح انه يمكن وجود اعمال فنية غير مخططة، فهذا لايعني ان الاعمال الفنية المنجزة وأكثرها جدية قد تضمنت جانباً من التخطيط، وتبعاً لذلك جانبا[2] من الصنعة.

٣- في الصنعة الغاية تسبق الوسيلة في التخطيط، وتتاخر عنها في التنفيذ، لكن لما كان لايمكن وضع حد بين الوسيلة والغاية في الفن، فلا وجود لما تقدم من حيث التقدم او التأخر بينهما في الفن[3].

٤- في الصنعة هناك اختلاف بين المادة الخام والشيء المصنوع بعد اتمامه، بحيث تغير الصنعة المادة الخام الى شيء مختلف، ويمكن العثور على الخامة جاهزة قبل تصنيعها.

---

١.كذلك، ص ٢٣-٢٤، وص ٢٩-٣١.

٢.كذلك، ص ٢٤، ٣١-٣٣.

٣.كذلك، ص ٢٤، ٣٣.

ولا يوجد مثل هذا في الفن الحق، والا فما الخامة التي صنع منها شاعر معروف قصيدة ما ان كانت الكلمات، فما هي هذه الكلمات،هل يصمم الشاعر ان يأخذ كلمات معينة وينوي ان يكررها هذه مرة، وتلك مرتين، لتكون نتيجة ذلك قصيدة؟ كما يأخذ الحداد قضيباً وليس كل الحديد[1] ليصنع منه حذوة فرس؟

٥- في الصنعة هناك اختلاف بين الشكل والمادة، ومادة المصنوع ذات شكل قبل اعطائها الشكل الجديد وفق ما اريد لها، والشكل هو ما اختلف او تغير في الخامة بفعل ممارسة الصنعة، اما في العمل الفني فلا تمايز بين الشكل والمادة، فعند وجود هذا التمايز، كما في المصنوع، توجد المادة في صور خاصة قبل ان يفرض عليها الشكل المطلوب، كما ان الشكل يوجد في صورة مخطط سبق تصوره قبل فرضه على المادة، ويمكن حتى بعد اكمال صنع او تصنيع المادة، تصور قبول الخامة او المادة لشكل اخر، ولا ينطبق اي من هذا على العمل الفني، نعم قد توجد انفعالات اضطراب في روح الشاعر غير ان هذا التحويل للانفعالات الى اشعار جد مختلف عن تحويل الحديد الى حدوة فرس، كما ان الشكل الذي عليه القصيدة، لا يمكن ان يقال ان من المستطاع ادراكه في مادة مختلفة، او ادراك المادة فيه بشكل مختلف، ومع انه يوجد اختلاف بين ما عبر عنه الفن وبين الشيء بعد التعبير اي ان هناك فرقاً بين العنصر الانفعالي، وما يمكن ان يدعى بالعنصر الفكري (لاحظ تأكيد كولنجوود على الوعي والفكر في العمل الفني، وليس على التعبير الانفعالي ما دون الفكر والوعي، وسيتضح

---

١.كذلك، ص ٢٥، ص ٣٣.

ذلك لاحقاً)، الا ان هذه الفوارق كلها ليست مماثلة لحالة التمايز بين الشكل والمادة في الاشياء[1] المصنوعة.

٦- هناك صلة هرمية (هيرارشية) بين مختلف الصناعات، فاي منها يستخدم ما تمده الاخرى بحيث توجد: هيرارشية المواد، وهيرارشية الوسائل، وهيرارشية الاجزاء، الاولى مثل تقديم المزارع والاخشاب، للنجار، والثانية مثل صاحب المنجم يزود الحداد بالفحم، وهذا يزود الفلاح بحذوات لخيوله. واما ثالث هيرارشية الاجزاء، فمثل تعاون عدة، شركات كل منها ينتج جزءاً من اجزاء السيارة بعينه، اما في الفنون فلا يوجد مثل هذه الهيرارشية فالموسيقي عندما يلحن اشعاراً في اغنيته فانه لايحول الاشعار الى موسيقى، بل يلحنها، وتبقى العمل الفني مدين لكليها، بينما لايمكن ان يقال ان زارع الشجرة، والنجار الذي يصنع كرسيا، يمكن ان ينسب صنع الكرسي لكليهما، بينما مادة الخشب تحولت[2] فعلاً الى كرسي.

ويلاحظ كولنجوود ان نظرية اعتبار الفن صنعة ((بشكلها)) القديم يدافع عنها بشكل معدل من قبل فريقين ، الفريقالاول اصحاب مذهب التكنية الفنية، والفريق الثاني مدرسة كبيرة من السيكولوجيين.

فاما مذهب التكنية الفنية فبيانه من وجهة نظر اصحابه كما يلي:

تحتاج القدرات او المواهب الفنية الى مهارة تكنية يحصلها الفنان بالتخصص في المهارة عن طريق خبرته الشخصية ومشاركته الاخرين يتتلمذ عليهم، ومع ان التكنية وحدها لاتنتج اعمالاً فنية حقيقية الا ان المواهب الفنية الكبرى لكي تبرز في اصح صورة تحتاج الى تكنية نوعية،

---

١.ص ٢٥، ص ٣٣-٣٥.

٢.ص ٢٥، ٣٦.

فالمهارة ومعرفة الوسيلة ضرورية لتحقيق غاية معلومة، وتتضمن النظرية التكنية في الشعر القول اولاً: بان لدى الشاعر تجارب معينة تحتاج الى تعبير، ثم ادراكه امكان ظهور قصيدة يعبر فيها عن هذه التجارب، وبعد ذلك يحتاج الى قدرات ومهارات معينة لتحقق القصيدة بوصفها غاية لم تتم.

ويعلق كولنجوود ناقداً لهذه النظرية ما ملخصه: في هذا القول بعض الصواب من جهتين: ففيه انتقاد للفكرة العاطفية، القائلة بأن الاعمال الفنية يستطيع ان ينتجها اي انسان حتى لو بذل جهداً هيناً، اما الجهة الثانية، فهو اقرارها بان الشاعر يبدأ عمل القصيدة عندما تتوافر للشاعر تجربة في حاجة الى التعبير في شكل قصيدة. وعدا ذلك فانه مرفوض اعتبار هذه النظرية القصيدة غير المكتوبة غاية، وتكنية الشاعر وسيلة لتحقيقها، لانه يعني بان الشاعر قبل ان يشرع في كتابة القصيدة يعرض، كما ان باستطاعته ان يحدد مواصفاتها بنفس الطريقة التي يتبعها النجار عند معرفته مواصفات المنضدة التي ينوي صنعها. كما ان مثل هذا الكلام يصدق على الفنان في الحالات التي يكون فيها العمل الفني عمل صنعة. والمرفوض هو ليس التكنية بما فيها من وعي وقصدية، وانما اعتبار هذه التكنية هي الموهبة او اعتبار القدرة ثمرة لهذه[1] التكنية.

ويظهر الدفاع عن نظرية التكنية واعادة الاعتبار لها على يد فريق اخر، لا يقوله اصحاب التجارب الفنية انفسهم، كما في الدفاع السابق، وانما يقوله فريق من السيكولوجيين المحدثين، ومن يتابعهم من النقاد. فعند هؤلاء يتصور العمل الفني برمته شيئاً مصنوعاً مصمماً يتوفر فيه قدر كبير من المهارة كمجرد وسيلة لتحقيق غاية وراءه هي احداث اثر نفسي ما لدى المتذوقين. هذه النظرية تقوم على فكرة المنية ورد الفعل. وهذه هي نظرية الكتاب العاشر من جمهورية افلاطون وكتاب الشعر لارسطو وفن الشعر

---

١.كذلك، ص ٣٧-٤١.

لهوراس. وتتلخص المنبهات وردود فعلها اي الغاية بستة اغراض وما يقابلها من وسائل وفنون: الامتاع او الترفيه، القيمة العملية، استحثاث الفكر، المعرفة والتعليم، المنفعة، او النصح والتقويم الخلقي او التربوي. لكن كولنجوود يرى انه ليس من هذه ما يصلح ان يسمى فناً طالما ثبتت التفرقة بين الوسيلة والغاية ويتضح ذلك في تسمية هذه الانواع الستة باسمائها الصحيحة. فاذا اثير اي انفعال لذاته باعتباره تجربة ممتعة، فان اثارته تسمى ترفيهاً، واذا كان القصد من هذه الاثارةهو قيمة العملية، سمي هذا النوع بالسحر، فاذا اثير اي ملكات الفكر لمجرد استحثاثها على العمل، سمي الفعل الذي يرمي الى اثارتها باللغز. اما اذا قصد به معرفة شيء او اخر فانه يدعى تعليماً. واذا استثير اي فعل عملي بقصد النفع كان الفعل الذي ادى الى الاثارة اعلانا او (بروباجندا)، فاذا ذكيت هذه الاثارة باعتبارها حقا[1] اسميناها ترغيبا او نصحاً.

وليس معنى هذا ان الفن كله ليس فيه او لايحقق اياً من هذه الاهداف، انما قد توجد هذه في العمل الفني، ويبقى فنا حقيقياً، اي ان ما يجعله فناً شيء، وما يجعله مفيداً او مربياً او معلماً او سلبياً الخ، شيء اخر ان هذه الاغراض استخدام للفن، وليست هي الفن ان الخطأ عند هؤلاء هو اعتبار ما هية الفن هي اثارة ردود فعل معينة في جمهرة متذوقيهم، بدلا من اعتبار هذه الاثارة نتيجة منبعثة من ما هية الفن في ظروف معينة، وهؤلاء بخلطهم هذا يجعلون الفنان اشبه بمورد ادوية، والواقع ان الدراسات النفسية لن تصنع شيئاً لتفسير طبيعة الفن، برغم كل ما ادته لتفسير طبيعة جوانب اخرى في التجربة الانسانية قد تربط بالفن او يخلط بينها و بينه من آن

---

١.يعالج كولنجوود موضوع التسلية والنفع والسحر ومطابقة الحقيقة في الفصول اللاحقة- الفصل الثالث (الفن هو تمثيل ومحاكاة)، والرابع (السحر) والخامس (الترفيه) - من الكتاب الاول، باسهاب، ص ٥٦، ١٣٥.

لآخر. وما اسهم به علم النفس للاستاطيقا الزائفة كثير، أما ما اسهم به للاستاطيقا[1] الحقة فهو لاشيء.

١.كذلك ص ٤١-٤٩، حيث يعتبر ريتشاردز ابرز دعاة هذه النظرية النفسية الخاطئة. وفي ص (١٠٠-١٠١) نجد حدة عند كولنجوود في نقد فرويد يقول كولنجوود: ((لقد اقتضت ضرورات البحث المباشرة في ((هذا الكتاب أن اكتفي بالاطلاع على الفصل الثالث من كتاب فرويدTotem and Taboo. ولعل القارىء يقول إذا اضفت القول بأن كل شيء ذكرته عن هذا الفصل ينطبق بالمثل على باقي الفصول مع مراعاة اختلاف الأحوال (mutatis mutandis). فالمغالطات كامنة في الاساس الذي اعتمد عليه فرويد عند تاليف الكتاب. وهذا الاساس هو تطبيق نظرات التحليل النفسي ونتائجه على المشكلات التي لم تفسر في سيكولوجية الأجناس، عند معالجتها. وبلغة ترد باطن هذا يعني تفسير غرائب معتقدات الهمج وسلوكهم بالقياس الى الغرائب التي يلاحظها المحللون النفسيون في مرضاهم. غير ان كلمة ((همجي)) هنا تعني فقط الانتماء الى أية حضارة ذات اختلاف ملحوظ عن حضارة اوروبا الحديثة وغرائب عقيدة الهمجي وسلوكه، هي مجرد نقاط تبدو غريبة في نظر الاوروبي الحديث، وأعني بذلك النقاط التي اعتمد عليها هذا الاختلاف وانا إذ استخدمت مرة اخرى لغة أكثر من ذلك ببساطة أستطيع القول بأن ما فعله فرويد هو الاختلافات بين الحضارة الاوروبية والحضارات غير الاوروبية بل اختلاف بين المرض العقلي والصحة العقلية فهل من الغريب بعد ذلك أن يقابل الهمجي بالمثل؟. وليس هذا المكان المناسب للكشف تفصيلياً عن الحيل التي اعتمد عليها فرويد في اقناع نفسه (وآخرون كذلك كما واضح) بأنه قد حقق ما أراد، وما ارمي اليه من وراء هذه الملاحظة هو بيان ان الشخص الذي يستطيع محاولة مساواة الاختلاف بين الحضارات بالاختلاف بين المرض العقلي والصحة العقلية وبعبارو اخرى الذي يحول المشكلة التاريخية لطبيعة الحضارة الى مشكلة طبية هو شخص تعد كل أرائه في جميع المشكلات المتعلقة بطبيعة الحضارة زائفة. وهو زيف يتناسب تناسباً طرديا مع مقدار تمسكه بإخلاص بمحاولاته، ويزداد زيف أرائه خطورة كلما تحطم تأثيره في مجال بحثه. ومن بين المشكلات الخاصة بطبيعة الحضارة مشكلة طبيعة الفن)) ص ١٠٠-١٠١.

والآن وقد تداعت النظرية التكنية يبقى السؤال من جديد: ما هو الفن؟ لكن الجواب هذه المرة لابد ان يراعي بعض نقاط اثبتتها مناقشة دعاوى تلك النظرية، ثمة نقاط ثلاث تعلمناها من نقدنا لها هي:

١- وجود فارق في الفن الحق يشبه الفارق بين الوسيلة والغاية، وان كان ليس مماثلا له.

٢- العنصر الذي اسمته التكنية بالغاية قد عرفته بانه اثارة الانفعال. وفكرة الاثارة (وتعني احداث شيء اعتماداً على وسيلة محددة يتصور وجوده سلفاً باعتبار ممكناً ومرغوباً) تنتمي الى فلسفة الصنعة. ولا يصح قول نفس الشيء عن الانفعال – وهذه إذا هي نقطتنا الثانية. فللفن صلة بالانفعال، كما سيتضح بعد قليل.

٣- ما تدعوه النظرية التكنية ((بالوسيلة)) يعني في نظرها عمل ((اداة تسمى بالعمل الفني وتعني الاداة)) بحسبها: تحويل خامة معطاة بعد مخطط هو شكل سبق تصوره في ذهن الصانع. وازالة هذه الخصائص الخاصة بالصنعة يوصلنا الى النقطة الثالثة وهي: ان الفن يتجه من ناحية الى عمل الاشياء، لكنها ليست اشياء مادية يتم صنعها بفرض شكل على مادة، كما انها لاتعمل اعتماداً على المهارة، انما تعمل اتباعاً لطريقة اخرى مختلفة، وبهذا يرتسم الطريق لمعالجة مسألتين الان، مسألة الصلة بين الفن والانفعال، والصلة بين الفن والصنع[١].

فاما عن المسألة الاولى، فنعم، توجد صلة بين الفنان الحق والانفعال. لكن ما يفعله الفنان ليس اثارة هذا الانفعال، بل التعبير عنه ولو كان الفنان يريد اثارة الانفعال في الاخرين لاستعمل اقوى المنبهات المؤثرة، لكن الفنان يعبر عن الانفعال، حتى لو لم يكن موجهاً لمستمعين مثلاً، وان كان عرضاً عندما يعبر عن انفعاله بشكل واضح له يساعد مستمعين على فهم كيف

---

١.الكتاب الاول–الفصل السادس ص ١٣٦–١٤٠.

يشعر، وبذلك لا تنطبق مصطلحات المنيه ورد الفعل على عمل الفنان، كذلك لا تنطبق مصطلحات الوسيلة والغاية او التكنيك. فأي انسان لايعرف الانفعال الذي عبر عنه الا بعد ان يكون قد عبر عنه بالفعل، وهكذا يكون فعل التعبير اكتشافاً لانفعالاته ومحاولة لادراك ماهية هذه الانفعالات، وهذا الفعل يخضع للتوجيه بكل تأكيد، اي انه محاولة موجهة لبلوغ غاية معينة الا ان هذه الغاية ليست شيئاً يمكن التنبؤ به او تصوره تصوراً مسبقاً، بحيث يستطاع التفكير في الوسائل الملائمة لبلوغها على ضوء معرفتنا بطابعها الخاص ((فالتعبير فعل لا يمكن ان يكون له اي تكنيك))[1]. والتعبير تفرد، بمعنى ان الشاعر الحق في لحظات شاعريته الحقه لا يحدد بتاتاً الانفعالات التي يعبر عنها بصراحة، فلا يقول انا غاضب، الوصف يعني التصنيف اي وضع الشيء تحت تصور او صنف، والصنف تعميم، اما التعبير فانه على العكس يظهر تفرد الشيء، تفرد هذا الغضب الذي احسه، لا أي غضب، حتى غضبي في مناسبة اخرى، فالتعبير عن هذا الغضب بالذات أمر ذو قرابة بالوعي، فالتعبير الكامل عنه يعني التعبير عن كل مميزاته.

لهذا السبب تتوقف براعة الشاعر على قدرته على الابتعاد بقدر الامكان عن تحديد انفعالاته كأنها امثلة من النوع العام او ذاك، كما تتوقف على ما يبذله من جهد لجعلها تبدو اشياء منفردة، وذلك بالتعبير عنها في مصطلحات تكشف اختلافها عن اي انفعالات اخرى في نفس النوع. وعلى العكس من ذلك في الصنعة التي ترمي الى اثارة الانفعال. فان الغاية هنا تدرك دائماً باعتبارها شيئاً عاماً لا متفرداً (صنع منضدة حسب خشب معين ومقاييس محددة، هوامر يمكن تكرره[2]، من نفس الخشب ونفس المقاييس). خاصية التفرد للفن الحقيقي هذه لاتجدها عند ارسطو ولا عند سير جوشيا

---

١.كذلك ص ١٤٠-١٤٤.

٢.سبقت الاشارة الى معالجة رينولدز عند كلامنا عن آرائه سابقاً.

رينولدز، فارسطوعنى بالفن[1] التمثيلي، وليس بالفن بمعناه الحق، او الادب الترفيهي من الفن التمثيلي، ومحدداً قواعده والغاية منه عنده عامة، اي احداث انفعال، ليس خاصاً بما فعله السبيادس بالذات مثلاً، بل ما قد يفعله اي انسان من نوع معين. وكذلك عند رينولدز فقد جعل التصوير مرتبطا بما سماه Grand style ، اي النمط، او المثال، وهذا صواب بالنسبة لانتاج مثل نمطي لاحداث انفعال معين، مثل اظهار نمط للانوثة او لشجرة بلوط او لملوك. وكل هذا لايعني الفن الحق باعتبار الفن الحق تعبيراً عن انفعال معين، لا عن نمط او لهذا[2] الانفعال.

ويجر هذا الى رفض تقسيم الانفعالات الى انفعالات صالحة للتعبير عنها بوساطة الفنانين وانفعالات لا تصلح لذلك طالما ان الفن الحق هو التعبير عن الانفعال وليس اثارة[3] الانفعال، وكذلك يترتب على قولنا ان الفن تعبير، الغاء فصل الفنانين عن الاشخاص العاديين، فان هذا الفصل لازم لتصور ان الفن صنعة، تحتاج الى مهارة وتخصص، وكذلك ازالة التفرقة النوعية بين الفنانين وجمهور المتذوقين، طالما ان الفن تعبير عن انفعال، وطالما ان المتذوق لا يكون متذوقاً الا عندما يفهم ما يتذوق.

والنتيجة هي ان (( الشاعر ليس منفرداً لا فيَ توفر هذا الانفعال لديه، ولا في قدرته على التعبير عنه، انه يتفرد في قدرته على المبادرة بالتعبير عما يشعر به الجميع وما يستطيعون جميعاً[4] التعبير عنه)). وكذلك فان نتيجة

---

١. فصل كولنجوود الكلام عن المحاكاة والتخيل عند ارسطو افلاطون في الفصل الثالث من الكتاب الاول خصوصاً ص ٦١ وما تلاها.

٢.كذلك ص ١٤٤-١٤٧.

٣.ايضاً ص ١٤٧-١٥٠.

٤.النص ص ١٥٣ وللتفاصيل انظر ص ١٥١-١٥٣.

هذا كله ضرورة مشاركة الفنانين للجميع في انفعالاتهم وان انعـزالهم عـنهم في برج عاجي يتفق مع نظرية الصنعة[1] لا مع نظرية التعبير.

هذا عن المسألة الاولى مسألة صلة الفن والفنان بالانفعال، اما عـن المسألة الثانية اي مسألة الصلة بين الفن والصنعة اي الفن باعتبـاره خيـالاً فيعالجها كولنجوود في الفصل السابع من الكتاب الاول، ليعـود اليهـا فـي الكتاب الثاني، والثالث، بشكل اتم ومتكامل، وحسب سياقات ومـن جهـات اخرى.

في هذا الفصل المهم يعالج كولنجوود اي شيء هو العمل الفنـي، مـا طبيعة هذا الفعل الذي لم يعد فعلاً تكنياً، اي ليس صـناعة Fabrication، واذا كان التعبير، وهو فعل الفنان، كما وضح فيما تقـدم، لا يقـصد اقامـة براهين وحجج ومجمع لاقناع القارىء، ولا تقديم معلومات، فهل يعني هـذا انه ليس للعقل والارادة دور فيه؟

وقبل ان نقدم جوابه، يضع امامنا نصاً مهماً (ولم يذكر لنا صـاحبه او مصدره) فيه جملة اجوبة يرفضها كولنجوود، وربما تضم معظـم الحلـول الممكنة التي وجدناها كلاً او بعضاً فيما تقدم من دراستنا هذه يقول الـنص: ((واضح ان هذا الفعل- اي الفعل الذي يتميز به الفنان، والذي لايعد صناعة - غير التكني ليس فعلاً عشوائياً، لان الاعمال الفنية لا يمكن[2] انتاجها عفواً. فينبغي ان تخضع هذه الاعمال الفنية لفعل توجيهي ما. واذا لم يعتمـد هـذا التوجيه على مهارة الفنان فانه لايمكن ان يعتمد على منطقـه او ارادتـه او وعيه. فمن ثم ينبغي ان يكون شيئاً اخر. فاما ان يكون قوة موجهـة خـارج

---

١.التفاصيل ص ١٥٣-١٥٦.

٢.يذكر كولنجوود، رأي من يرى أن القرد لو لعب مدة كافية على الألة الكاتبة لامكـن - مصادفة- ان ينتج نصوص شكسبير كلها. ويسخر منه حقاً: حاشية (٦) ص ١٦١.

الفنان. وفي هذه الحالة يمكننا ان نسميه بالالهام، او شيئاً بداخلـه وان كـان مختلفاً عن ارادته وغيرها من الاشياء اي ان هذا الشيء اما ان يكون جسماً، وفي هذه الحالة يكون انتاج العمل الفني فسيولوجياً اساسا، او قد يكون شـيئاً عقلياً، وان كان لا شعوريا وفي هذه الحالة تكون القوة المنتجة هـي العقـل اللاشعوري للفنان)). وقد بنيت عدة نظريات وقـورة اعتمـادا علـى هـذه الاسس، اولها هي التي ذكرت.

ان ما يوجه الفعل الفني هو كائن الهي. او كائن روحي على الاقـل- يعبر عن ذاته في هذا الفعل. والصورة البديلة الثانية هي القائلة بان ما يوجه عمل الفنان هو قوى- برغم كونها جزءاً منه او هي جزء من روحه بوجـه خاص- فانها ليست ارادية او واعية. اذا هي تعمل فـي المنـاطق الـسفلى الخفية من روحه بحيث لاتشعر بها المناطق العليا من هذه الروح او تـسمح بظهورها. وهذه النظرية شائعة للغاية لا بين الفنانين، بل بين علمـاء الفـن واتباعهم ويبدو انهم يعتقدون انها قد نجحت في حل مشكلة الفن[1] فـي آخـر المطاف. وثالث نظرية بديلة، كانت سائدة لدى الفسيولوجيين الـسيكولوجيين في القرن الماضي (ويمثلها جرانت ألين). ويقول كولنجوود ان توجيـه نقـد الى هذه النظريات مضيعة للوقت، فالشخص الذي لايستطيع العثـور علـى نظارته على المنضدة، قد يخترع جملة نظريـات لتفـسير اسـباب اختفـاء نظارته، مع انها موجودة فوق الانف، والذين يعرضون مثل هذه النظريـات لا يرهقون انفسهم بالتساؤل هل نحن في الواقع على علم بنوع مـن الافعـال التي تحقق نتائج والتي تخضع لارادة الفاعل وتوجيهه، والتي لاتتميـز بـاي صفة من الصنعة، مع ان الجواب هو الايجاب، فنحن نؤلف تماماً افعالاً مـن هذا النوع. ونطلق اسم ((الخلق))[2] عليها عادة.

---

١.انظر حاشية (١) ص ١٦٢.

٢.كذلك ص ١٦٠-١٦٣.

وهنا يبين كولنجوود المقصود بكلمة ((خلق))و((خالق)) فيفصل المعنى المطلوب في الفن وبالنسبة للانسان عن معنى الخلق حسب المعنى اللاهوتي الديني، بمعنى الخلق من عدم بدون اية مشروطية او ضرورة محتمة للفعل الالهي، والامثلة على افعال ((خلق)) بشرية مثل قولنا ان سكيراً خلق (Created) ضجة، او ان الدبلوماسية السرية تخلق جوا من الريب الدولية. وخلق الشيء هنا يعنى انشاءه لابطريقة تكنية، ولكن مع ذلك بوعي واختيار، وليس وفقاً لاي خطة سبق تحديدها. فلا يمكن تحقق الخلق بوساطة فرض شكل مستحدث على مادة موجودة من قبل وهذا هو ما نعنيه عندما نتكلم عن (خلق) ضجة، وهو يطبق على ((خلق)) الطفل او القلق او العمل الفني، فلكي يخلق الطفل ينبغي توفر عالم كامل من اعادة العضوية واللاعضوية .

ولخلق اي قلق ينبغي وجود اشخاص يستطاع اقلاقهم، لكي يتم خلق العمل الفني يجب توفر انفعالات معينة لم يتم التعبير عنها عند الفنان الذي يتوقع الخلق، كما يجب ان تتوفر لديه كذلك السبل الضرورية للتعبير عن هذه الانفعالات[1] .

هذه التفرقة بين الخلق في العمل الفني، وكل من الصنعة والخلق الالهي، تنقلنا الى تفرقة اخرى. فكل الامثلة التي ذكرناها للاشياء المخلوقة هي ما اعتدنا تسميتها بالاشياء الحقيقية، اما العمل الفني فلا يلزم ان يكون ما يصح ان نسميه بالشيء الحقيقي، فقد يكون ما تدعوه بالشيء الخيالي. الضجة والاخلاق والريبة كلها لايمكن خلقها الا على اساس انها تحتل مكاناً في العالم الحقيقي، لكن العمل الفني قد يتم خلقه، عندما يتحقق هذا الخلق[2]

---

١.ايضاً ص ١٦٣-١٦٦.

٢.يحذر كولنجوود من الدخول هنا في متاهات الميتافيزيقيين في تفسير قوله؟ وانقسامهم الى فريقين، فريق قرر ان الاشياء التي ندعوها حقيقة موجودة في عقولنا فحسب. وفريق قرر اننا عندما نقول: ان الاشياء في عقولنا فهذا يتضمن انها حقيقة مثل اي شيء اخر ص (ص ١٦٧).

في مكان واحد هو عقل الفنان. ويشرح كولنجوود معنى (( تحقق هذا الخلق في عقل الفنان)) بمثال مهندس يريد اقامة كوبرى بناءً على تصميم لم يتبين على الورق بعد. فقبل ان ينفذ الكوبرى او ينشيء الكوبرى، نقول ان الكوبرى اصبح موجوداً في راس المهندس فقط،فاذا انشأه نقول: هو موجود في الواقع الحقيقي ايضاً. وفي الحالة الاولى الكوبرى هو كوبري خيالي، وعند الانشاء هو حقيقي. وعندما يتم بناء الكوبرى يقال: ان المخطط قد ((تجسم)) في الكوبرى المبني.

اما بالنسبة للموسيقي، فاذا الف لحناً ولم يقم بتدوينه او غنائه او عزفه، نقول: ان اللحن موجود في عقله فقط. او نقول بانه لحن خيالي، فاذا غناه او عزفه، نسميه لحناً حقيقياً.

لكن حينما يدون الموسيقي لحنه فان هذا لايشبه ((مخطط)) المهندس، ذلك ان مخطط المهندس شيء متجسم او يتجسم في الكوبرى، فهو شكل يمكن فرضه على مادة معينة، ولكن لحن الموسيقي ليس موجوداً على الورق اطلاقاً. وما هو مثبت على الورق ليس موسيقى. انه مجرد تدوين موسيقي. انه مجرد شيء اذا تمت دراسته بتمعن، تيسر للأخرين انشاء اللحن لانفسهم في رؤوسهم فالصلة بين اللحن والمدونة ليست مماثلة للصلة بين المخطط والكوبرى[1].

**ثم يفرق كولنجوود** بين الخيال والوهم، فالمتوهم لا يمكن ان يكون حقيقياً والعكس بالعكس. وبالتالي فان الوهم شيء والفن الحق شيء اخر.

**وهناك فرق اخر** فالخيال لايبالي فيما تحقق التخيل او لايلزم ان يكون الشيء المتخيل او الموقف المتخيل حقيقياً او غير حقيقي والمتوهم شيء يمكن تخيله بغير تأمل فيها. والمتوهم لايدري انه انشأ لنفسه مواقف او اشياء غير حقيقية، الا انه عندما يتأمل اما يكتشف انها غير حقيقية او يقع في الخطأ الذي يجعله يتصورها حقائق.

---

١.كذلك ص ١٦٨-١٧٣.

**وفرق ثالث:** الفعل المتوهم يتضمن شعوراً بعدم الارتياح من الوقف الذي يتعرض له المرء بالفعل، كما يتضمن محاولة للتعويض عن عدم ارتياحه بتوهم مواقف اكثر ارضاء. اما في حالة الخيال الحق، فلا وجود لمثل هذا الدافع، فانا لا اتخيل باطن علبة الكبريت الموجودة امامي على المنضدة بسبب عدم رضائي عن هذه العلبة. فالخيال لايبالي بوجود حد فاصل بين الحقيقي وغير الحقيقي. كما انه لايبالي بوجود حد فاصل بين الرغبة والنفور.

**وفرق آخر:** هو ان الوهم يعتمد على سبق وجود الخيال، فهو يمثل الخيال عندما يعمل في صورة منحرفة. متأثراً بقوى منحرفة، فالوهم هو الخيال يعمل تحت رقابة الرغبة. الرغبة في ان يكون الموقف المتخيل حقيقياً. وتعرضت النظريات الاستاطيقية لجانب لا باس به من الاساءة من جراء الخلط بين هذين الشيئين، ولقد شاع الربط بين الفن والخيال منذ ما لايقل عن[1] المائتي عاماً، غير ان الخلط بين الفن والترفيه قد انعكس على الخلط بين الخيال والتوهم، وبلغ هذا الخلط ذروته عندما جاء ذكر الخلق الفني متضمناً في الاوهام في نظرية التحليل النفسي باعتباره اشباعاً وهمياً للرغبات، وهي محاولة ناجحة بالنسبة لانواع من الفنون غير الحقة مثل الفيلم والرواية الجماهيرية ولا ينطبق على الفن الحقيقي، وعندما تمت محاولة انشاء استاطيقا اعتماداً عليها، لم يتمخض ذلك عن ظهور استاطيقا حقه، وربما كان تفسير ذلك هو ان السيكولوجيين الذين حاولوا تفسير الخلق الفني بالرجوع الى فكرة الوهم لم يجل بخاطرهم وجود مثل هذا الحد الفاصل بين الفن الترفيهي والفن الحق. بل تابعوا تثبيت تصور خاطىء مبتذل شاع في القرن التاسع عشر نظر على اساسه الى الفنان كأنه حالم او

---

١.انظر حاشية (١) ص ١٧٦.

من اصحاب احلام اليقظة، يعمل على تشييد عالم من الوهم افضل لو تحقق في عالم الواقع الذي[1] يحياه.

وهنا يصل كولنجوود الى القول بانه اذا كان انشاء اللحن مثلاً من امثلة الخلق الخيالي، كان اللحن شيئاً خيالياً. وكذلك القول عن القصيدة او اللوحة او اي عمل فني اخر. وكما قلنا: ان الموسيقي ليست مجموعة من الاصوات، انها اللحن كما هو في راس الموسيقي (المؤلف) والاصوات التي يسمعها الجمهور هي مجرد وسيلة في حالة انصاتهم بتمعن لكي يعيدو انشاء اللحن الخيالي الذي دار في رأس المؤلف للموسيقى. تماماً كما ان انصاتنا عندما نستمع الى اصوات محاضر علمي نصل الى تفكير او نفكر، فالاصوات تعاوننا على تحقيق ما افترض المحاضر انه سبب حضورنا فكما نحصل من المحاضرة على شيء آخر خلاف الاصوات المتدفقة من فم المحاضر، كذلك نحصل من الحفلة الموسيقية على شيء غير الاصوات المؤادة، وهو شيء نعيد انشاءه ثانية في عقولنا. ويجب الا يوقعنا هذا في قبول نظرية او نظريات ((الشكل)) التي تعتبر الاصوات المسموعة شكلاً للموسيقى، وكذلك بالنسبة للالوان بالنسبة للتصوير، فان التفرقة بين الشكل والمادة التي استندت اليها نظريات الشكل هذه، هي تفرقة تنتمي الى فلسفة الصنعة، ولا تنطبق على فلسفة الفن. فالعمل الفني الحق ليس بالشيء الذي يرى او يسمع، بل هو شيء يتخيل.

ولكن ما هو الذي نتخيله؟ لابد ان يكون كل انسان قد لاحظ وجود اختلاف معين بين ما نراه بالفعل عندما نشاهد صورة او تمثالاً او رواية، وبين ما نراه تخيلاً، وهكذا بالنسبة لما نسمع من موسيقى مثلاً، وما نتخيله، فخيالنا يصحح عندما نستمع الى اوركسترا او متحدث او منشد فان الخيال يواصل تزويدنا باصوات واضحة لاتستطيع اذاننا بالفعل التقاطها، وكذلك

---

١.كذلك ص ١٧٣-١٧٧.

عندما نشاهد رسماً بالريشة او القلم، فانناىرى طائفة من الخطوط المتوازية بالتقريب بدلا من ان نرى الواناً مهوشة،وهلم جراً. كما اننا نستبعد بخيالنا(disimagine) قدراً كبيراً مما نراه ونسمعه، مثل ضوضاء الطريق او اصوات جيراننا ونحن نستمع الى حفلة موسيقية، بل وحتى نتجاهل خيالات الجالسين امامنا وهكذا بالنسبة للاضواء والضلال في اللوحات. ان الخيال –عندما نسمع مسيقى– هو اعظم من اي اذن باطنية[1]. وهو في المرئيات اعظم من عين الروح mind's eye .

والمثال من فن التصوير واضح، فقد افترض الجميع خلال القرن التاسع عشر ان التصوير (فن رؤية) لكن في اواخره اوضحت رسوم سيزان ودراساته في الطبيعة الصامتة، ان الانسان يرسم بيديه وليس بعينه فليست مهمة اليد مقصورة على تسجيل ما اكتشفته عيناه، بل التعبير[2] عما شعرت به يداه.

والحقيقة التي تعيد اكتشافها نظرية سيزان –برنسون هي ان تجربة المشاهد عند مشاهدة الصورة ليست على وجه التحديد تجربة رؤية على الاطلاق، فان ما يجر به شيء وما يراه شيء اخر.

وباختصار ان ما نحصل عليه من جراء النظر الى صورة ليس مجرد تجربة الرؤية او حتى الجمع بين الرؤية وتخيل اشياء مرئية معينة، اذ هناك شيء اخر بدا في رأي مستر برنسون اعظم اهمية وهو تجربة تخيل حركات عقلية معقدة فمثلاً عندما نسمع قصيدة لاتستحضر الاصوات فقط فنحن بخيالنا ونحن ننصت نستطيع ان نحصل على تجربة تضم اصواتاً ورؤى، واحساسات لمسية وحركية مجتمعة بل واحساسات شم كذلك.

---

١.ايضاً ص ١٧٧-١٨٣.

٢.لا نستطيع ذكر اكثر من هذا وللتفاصيل والاقناع، انظر في ص ١٨٣.

والخلاصة ان ما نحصل عليه من العمل الفني هو قسمان

١- تجربة حسية محددة، رؤيا او استماع الخ تبعاً للحالة.

٢- تجربة خيالية غير محددة. بعيدة غاية البعد عن اساسها الحسي بطابعه المتخصص الى حد اننا نستطيع ان ندعوها تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة. وهنا ينبغي رفض محاولة لرد الاعتبار الى النظرية التكنية بالتفرقة بين ما نصادفه في العمل الفني من خصائص حسية فعلية، كما جاء بها الفنان او هي ما يقدمه الفنان، وبين شيء اخر لانأخذه من الفنان، بل نستورده بالاحرى من حصيلة تجربتنا ومن قوى خيالنا، فكان قيمة اي عمل فني تتمثل في تجربتنا الخيالية، وسرحاننا الخيالي الذي هو لنا، واوقظته تلك العناصر الحسية.. والجانب الحسي(الاول اعلاه) موضوعي ينتمي الى العمل الفني، او الفنان صاحبه، اما الجانب الاخر، الخيالي الشامل، فهو ذاتي لاينتمي الى الفنان او العمل الفني، بل الى افعال داخلنا عندما نتامله. وهذا ما ذهب اليه الفلاسفة ((الواقعيون)).

ويرفض كولنجوود هذا ذاهباً الى ان الفنان عندما يقدم لنا لوحة فانه لم يضع فيها بالفعل الواناً محسوسة بمجرد فتح اعيننا فقط، وهو ما تعتبر النظرية السابقة هو كل ما فعله الرسام، وانما هو عندما رسمها كانت عنده تجربة اخرى غير تجربة رؤية الالوان التي وضعها على الخيش انها تجربة خيالية ذات طابع فعال شامل.تتشابه الى حد كبير مع تجربتنا التي انشأناها لانفسنا عندما شاهدنا الصورة. من هنا يتضح لنا عدم وجود اي تباين بين جانبي التجربة فليس هنالك ما يبرر القول بان الجانب الحسي منها هو شيء نصادفه فيها، وان الجانب الخيالي هو شيء نجربه، او ان الجانب الحسي موجود في العمل الفني بصورة موضوعية،وان الجانب الخيالي ذاتي او ان ما نصادفه في الوعي مختلف عن صفات الشيء فكما نرى اننا ما اراد المصور ان يجعلنا نراه من الوان في الصورة، طالما نحن لسنا من ذوي

عمى الالوان، فكذلك بالنسبة للجانب الخيالي فنحن عندنا قدرة خيالية كامنة فينا، ونستطيع ان نرى التجربة التخيلية الفعالة الشاملة التي في الصورة لان الفنان قد اودعها[1] فيها.

والخلاصة فان تناول الفن بمعناه الحق في الفصلين السادس السابع والتي عولج فيها الفن بوصفه تعبيراً والفن بوصفه خيالاً تؤدي الى ما يلي: عندما نخلق لأنفسنا تجربة خيالية، فإننا نعبر عن انفعالاتنا، وهذا ما ندعوه بالفن. وكلمة ((الخلق)) هنا نشير الى فعل ابداعي غير تكني الطابع، وكلمة((لانفسنا)) لا تعني استبعاد ((الاخرين)) بل تتضمن هؤلاء الاخرين من حيث المبدأ. وكلمة ((خيالية)) لا تعني اطلاقاً ((شيئاً متوهماً)) ولا شيئاً شخصياً يخص من تخيل، كما ان (( التجربة او الفعل)) لا تبدو شيئاً حسياً، كما انها لا تدل على شيء متخصص اطلاقاً. انها تمثل نوعاً من((الفعل التام)) الذي تستغرق فيه الذات برمتها. وكلمة "التعبير " عن الانفعالات ليس بالتاكيد شيئاً مماثلاً لاثارة الانفعالات، فالانفعال موجود قبل التغيير عنه، ولكنا عندما نعبر عنه فاننا نضفي عليه نوعاً مختلفاً من التلوين الانفعالي.وهكذا يتضح ان التعبير من ناحية يخلق ما يعبر عنه، وان اي انفعال بالتحديد بما فيه من تلوين وغيره، لايمكن وجوده الا عند تحقق التعبير.

والى هنا يجد كولنجوود نفسه امام مشكلات ثلاث لم تحدد بعد: ما ماهية الخيال، وما ماهية الانفعال، وما طبيعة الصلة القائمة بينهما، وهذه المشكلات تضمنتها العبارة السابقة ((الخيال يعبر عن[2] الانفعال)).

---

١.كذلك ص ١٨٧-١٩٣.

٢.ايضاً ص ١٩٣-١٩٤. ومن هنا يبدأ الكتاب الثاني بعنوان ((نظرية الخيال)).

واول ما يلزم الحديث عنه في الكلام عن الانفعال، والذي هو احد درجتي الشعور، والدرجة الاولى هي الاحساس، هو التفريق بين الشعور والتفكير، والفروق هي:

١-الشعور يتميز بنوع من البساطة على نقيض الفكر الذي يتميز بما يسمى بالقطبية الثنائية، اي الاختلاف في التفكير بين التفكير الجيد والرديء، وبأننا ننجح أو نخفق فيه. وكذلك التفريق بين الصواب والخطأ والصحيح والباطل.

٢- الشعور يتميز بنوع خاص من الخصوصية بعكس ما يمكن ان يسمى بعلانية الفكر فمثلاً قد يشعر مائة شخص من الناس بالبرد في الطريق الا ان كل شعور يشعر به اي شخص يعد خاصاً به ولكنهم يفكرون جميعاً في نفس الفكرة، عندما يفكرون في ان درجة الحرارة هي خمس درجات. اي هنا مائة واقعة شعور، اما واقعة او فكرة انخفاض درجة الحرارة الى خمس درجات فهي واحدة.

٣- من الاختلافين اعلاه يخرج فرق ثالث هو ان الافكار تؤيد بعضها البعض، وليس،كذلك الشعور فلا يمكن اذا شعر مائة بالبرودة ان يوصف بالخطأ شعور كل منهم، بينما اذا اجمع هؤلاء على انخفاضها الى خمس درجات، وقلت انها عشر درجات فعندئذ لابد ان احدنا على خطأ.

ويتصل بهذا ان ما نشعر به شيء موجود هنا والان ومقيد بالمكان والزمان الذي تم فيهما الشعور، بينما عندما نفكر، فاننا نعني بشيء يدوم، وان لم يكن باقياً الى الابد.

وهنا ينبغي التحذير من ان كلمات مثل الفكر والشعور والمعرفة والتجربة، لها دلالة مزدوجة. فهي تشير الى كل من فعل الفكر وما نفكر فيه والى فعل الشعور وما نشعر به، والى فعل المعرفة وما نعرف، والى فعل التجربة وما نجر به. وعلينا ايضاً ان نتذكر انه بالاضافة الى الفروق اعلاه،

فان الصلة بين فعل التفكير وما نفكر فيه مختلفة من حيث النوع عن الـصلة بين فعل الشعور وما نشعر[1] به.

والشعور درجتان او ركنان اولاً احـساس، مثـل شـعورنا بـالبرودة والصلابة ومثله الاحساس بما يتعلق بالحواس كلهـا كـالالوان والـروائح. وثانياً: انفعال مثل الشعور بالسرور او الالم او الغضب، وهنا عندنا فعل عام من الشعور مختص بانواع مختلفة. فهنا تجربتان وكل منها نسميه شـعوراً. وهذان العنصران الحسي والانفعالي متحدان في التجربة، وايضاً بينهما وحدة تتبع صيغة ذات قوام محدد، وهذه الصيغة تقول بوجود سبق الاحساس علـى الانفعال.

والشعور يبدو شيئاً قد انبعث فينا مستقلاً عن كل فكر، كما يبدو شـيئاً يحدث في نطاق جانب من طبيعتنا في مستوى ادنى مـن مـستوى الفكـر، وكذلك يعمل في مستوى اقل من مستوى الفكر وكل ما قلناه عن الـشعور او يقوله انسان اخر قد تم اكتشافه بوساطة فعل الفكر، قد قام بكشف مـا كـان موجوداً مستقلاً عنه، كما لو قمنا بالتفكير في اي نسيج عضوي او عضو في اجسامنا. وكل ما نستطيع قوله على ضوء الحاضر هو ان طبيعتنا الحـسية الانفعالية باعتبارنا كائنات ذات شعور مستقلة عن طبيعتنا الفكريـة بوصـفنا كائنات عاقلة، وهذه الطبيعة الحسية الانفعالية تكون مـستوى مـن التجربـة ادنى من مستوى الفكر، وليس القصد انها غير مهمة في حياتنـا الانـسانية، وانما ما نقصده ان لها طابع الاساس الذي يقام فوقه الجانـب العقلـي مـن طبيعتنا. وهو اساس قد وضع ووطد في كل من تاريخ الكائنات الحية، بوجه عام، وفي تاريخ كل فرد قبل ان يقام فوقه بناء الفكر العلوي، وهو ييسر لهذا البناء العلوي اداء مهامه على خير وجه عندما تتوافر له سـلامة الاحـوال. ويسمي كولنجوود هذا المستوى من التجربة الذي نقتصر فيه على الـشعور

---

١.الكتاب الثاني-الفصل الخامس ص ١٩٩-٢٠٣.

بكلا معنى الكلمة، تجربة الاحساسات مضافاً اليها شحناتها الانفعالية الخاصة بها يسميه بالمستوى النفسي وكلما استخدم كولنجوود كلمة ((شعور)) في كتابه هذا – كما نبه هو– فانه يقتصر على هذا المستوى النفسي (احساس وانفعاله الخاص به) وليس على الانفعال بوجه عام، والذي يشمل الى جانب ذلك، الانفعالات الفكرية الانفعالات التي تظهر عندما يظهر الفكر الى عالم الوجود، او التي تظهر عند المفكرين نتيجة لاتباعهم طريقة معينة[1] في تفكيرهم.

اصبح واضحاً وممكناً الان الكلام عن التفكير. فالشعور يزود الفكر بأكثر من مجرد الاحساس، فهو قد يكون موضوعه الوحيد الذي يعنى به في حالة تركزه عليه، والفكر في صورته الاولية موضوعه الكلي الوحيد هو الشعور. كما ان له صورة ثانوية اخرى. فاما الصورة الاولى فتتضح اذا قلنا:((اليوم حار))، او انا متعب، القول: ((اليوم حار)) معناه اننا نفكر في مشاعرنا الان ونقارنها بتجربة سابقة الخ. هذا يعني قيامي بتصنيف محسوساتي الحاضرة باعتبارها محسوسات خاصة بالحرارة، ويعني ايضاً مقارنتها بما اعتده من محسوسات خاصة بالشعور بالحرارة التي اعتدتها، كما يتضمن تعبيراً عن نتائج مقارنة للحاضرة بما عندى من مشاعر واحساسات بالحرارة سابقة.

ونفس الشيء اذا قلت هذه قبعتي، فهذا يتضمن اقراري بصلات والوان واشكال القبعة التي كانت موجودة عندما كانت قبعتي معلقة في البيت، فاحكم انها هي نفس قبعتي. وهكذا يتضح ان تجربتنا لعالم المكان والزمان ((عالم الطبيعة)) او العالم الخارجي (بما في ذلك ما يتصل باجسامنا وعقولنا مفكراً فيها منا، هي تجربة حسية انفعالية من جانب وفكرية من جانب اخر، على

---

١.كذلك ص ٢٠٣-٢٠٨.

اساس ان الحس يعنى بالالوان التي نراها والاصوات التي نسمعها وهلم جرا، والفكر يعنى بالصلات القائمة بين هذه الاشياء(وهي صلات تتضمن خبرات سابقة وزمان ومقارنات شتى). اما الفكر بصورته الثانوية فمردها: ان الفكر نفسه بوصفه عنصراً في هذا النوع من التجربة يسمح بالتفكير فيه، ومن هنا جاءت الصورة الثانوية للفكر التي لانفكر فيها في مشاعرنا (الاحساسات وانفعالاتها والصلات بينها) بل نفكر فيها في افكارنا، اي نعني بالاساس التي يبحث وفقاً لها الفكر في صورته الاولية الصلات بين المشاعر اي ما يسمى قوانين الفكر في مقابل قوانين الطبيعة. وهي الاخرى اي قوانين الفكر ترجع الى عالم علوي خفي منفصل عن عالم الطبيعة او عالم الحس بل ترجع الى التجربة الفكرية الاولى او الاولية نفسها[1] مصاغة في نظام معين.

هنا اصبح الطريق ممهداً لبحث مشكلة الخيال.

فيما تقدم وصف الفكر في مهمته الاولية بانه معنى بالصلة بين المحسوسات الا ان هذا الوصف يؤدي الى صعوبة، لان المحسوس يظهر حال فعل الاحساس، ويختفي بمجرد انتهاء الفعل، عندما قلت: اليوم حار عرفنا اننا قارنا بين احساسناوانفعالنا الحالي واشياء ماضية الخ. لكن كيف تكون تلك موجودة، والاحساس لا يكون بدون المحسوس، والمحسوس يختفي حالما ينتهي فعل الاحساس ( مثل رؤيتي لهذا اللون). واذن فالفكر يقوم او يعنى بالصلة بين المحسوسات التي اختفت. كما ان صلتنا بمحسوساتنا (الحالية) تعني (( التعرف عليها))، لكن (( التعرف)) يقتضي تكرارالالتقاء في مناسبات مختلفة، اي بان تتكرر ملامح المتعرف عليه، لكن المحسوسات لاتبقى ولا تتكرر، والحزن المشخص، هذا الحزن لايتكرر كذلك.

---

١.ايضاً ص ٢٠٨-٢١٣.

وهذا كله يوصلنا الى فرض وحيد مقبول اذا لم نرد ان نقول اننا نتكلم هراء هو ان اعتناء الفكر بالصلات هو ليس بالصلات بين احساس اللون والصوت والروائح الماثلة، المؤقتة، وان وراء هذه الزائلة فئة تبقى، هي من نواح معينة كثيرة الشبه بالمحسوسات، الا انها تختلف عنها من ناحية عدم كونها شيئاً منساباً وزائلاً بالكلية. وهكذا يمكن الاحتفاظ باي منها في الفعل كموضوع انتباه بعد ان تكون لحظة الاحساس قد ولت. او بحيث يمكن توقعها قبل حدوثها.ويوضح كولنجوود في الفصلين اللاحقين وجود مثل هذه الاشياء ووجود فعل خاص من العقل مرتبط بها، وان هذا الفعل هو مانسميه عادة بالخيال، باعتباره متميزاً عن الاحساس من جهة، وعن الفهم من جهة اخرى. والخيال او فعل الخيال هذا هو الذي -كما قال ارسطو- بدونه يتعذر العقل، والذي يسمسه كانت((الملكة العمياء)) وان كان لا غنى عنها، والتي تقوم تبعاً لما قاله كانت باحداث الصلة بين الاحساس والفهم. وعقد كولنجوود عليها الشيء الكثير من حيث قيمتها في ذاته، ( من حيث تزويدها بالاساس الذي تعتمد عليه اي نظرية خاصة بالتجربة الاستاطيقية)، ومن حيث قيمتها بالنسبة للتجربة في شمولها باعتبارها النقطة التي يلتقي فيها فعل الفكر بالحياة النفسية المحضة للشعور (بالاحساس وانفعالاته الخاصة)[1].

ويخصص كولنجوود الفصل التاسع بمعالجة الاحساس والخيال، داخلاً في نظريات عدد كبير من الفلاسفة حول (( نظرية المعرفة)) في معنى الاحساس والمحسوس الوهمي والتخيل، ومصدرها من ديكارت الى كانت ولا يهمنا هذا لدراستنا هذه، فهو اقرب الى الفلسفة الخالصة، ونظرية المعرفة، وتلخيصه يخل به، والخلاصة التي يضعها كولنجوود للفصل كله كافية لاغراض هذا البحث، مع بيان امور من البحث تساعدنا على فهم الخلاصة.

---

١.كذلك ص ٢١٣-٢١٦.

من خلال استعراض كولنجوود لاراء الفلاسفة المحدثين[1] حول نظرية الخيال يقول انها مرت خلال مراحل ثلاث متمايزة.

١- فعند اغلب فلاسفة القرن السابع عشر بدا واضحاً ان كل الاحساس مجرد خيال. اذ تم ببساطة محو تفرقة البداهة بينهما (المقصود بتفرقة البداهة، التفرقة التي تتبعها البداهة عندما تفرق مثلاً بين ((الرؤية الفعلية)) لبقعة من اللون، وتخيل[2] احدى هذه البقع) كما انكر وجود اي شيء يمكن ان يطلق عليه الاحساس الحق. وحقيقة وجود علة خارجية للخيال لن تحول دون اعتباره خيالاً.

٢- حاول التجريبيون الانجليز اعادة بيان تفرقةالبداهة، الا انهم عجزوا عن الوصول الى اتفاق بهذا الشأن، كما لم يتقدم احد منهم بنظرية للدفاع عن هذه التفرقة.

٣- تناول كانت المشكلة من اتجاه جديد (وعاونه لايبنتزوهيوم) فبدلاً من ان يحاول تصور المحسوسات الحقة والمحسوسات المتخيلة باعتبارهما نوعين من جنس واحد يتبادلان العون، فانه تصور الاختلاف بينهما اختلافاً في الدرجة، فالمحسوس الحق عنده لايعني الا المحسوس الذي تم تفسيره بواسطة الفهم باعتباره وحده الجدير بان يوصف بانه حقيقي، وعلى هذا يكون المحسوس المتخيل هو المحسوس الذي لم يمر بهذه العملية[3].

ويمكن فهم الحل الذي يقدمه كولنجوود ببعض الامثلة: لنحلل محسوساً متوهماً: احلم باني انظر الى البحر والسماء والجبال، وارى الواناً في الحلم

---

١.ايضاً ص ٢٢١-٢٣٦.

٢.انظر ص ٢١٨.

٣.كذلك ص ٢٣٦-٢٣٧.

هي الوان متخيلة، واظن ان هذه الالوان المتخيلة حقيقية. هنا الخطأ، وهو تحويل المحسوسات المتخيلة الى متوهمة. فالالوان كمحسوسات ليس فيها شيء يجعلها تصبح متوهمة. لكن الخطأ في الحكم عليها، من كونها متخيلة (في الحلم) الى اعتبارها حقيقية او رؤيا حقيقية. مثال اخر: همجي او طفل ينظر نفسه في المرآة، ثم يمد يده وراء المرآة للمس او مسك صورته، وهو لم يخطيء في الرؤية(رؤية الوان) ولا في ان الصورة من المرآة تشابه ما يراه عندما ينظر الى وجه اي انسان اخر على قيد خطوتين، اما موضع خطأه هو اعتقاده انه اعتماداً على هذه الوقائع يستطيع لمس الوجه الذي يراه اذا لمس ظهر المرآة.

فالمحسوس الوهمي اذاً هو ببساطة المحسوس الذي تقع في اخطاء خاصة بصلته بالمحسوسات الاخرى. وهكذا يختفي تصور الوهم ويتحول الى تصور الخطأ[1].

وللخيال دور جمع الوقائع الحسية في تصور شامل موحد، فمن يستطيع رؤيةعلبة كبريت بالفعل، كما لو كانت ويتعذر عليه التخيل، فانه لن يرى عالماً صلباً متماسكاً بل الواناً مختلفة منظمة بوسائل شتى، الوان اوجه علبة الكبريت، مضافاً اليها بالتخيل، رائحة الكبريت وداخل العلبة واعواد الكبريت الخ، ومثل هذا رؤيتنا لقوس قزح، فهو موجود بالفعل، لا بمعنى واحد بل بمعنيين: فهو موجود بالفعل باعتباره نسقاً من المحسوسات، وبهذا المعنى نقول ان الحيوان الذي تخيلته في ركن مظلم من الحجرة موجود كذلك بالفعل (هذا فعل الخيال) (وعند المرضى الهذيان).

اما المعنى الثاني فقوس قزح موجود بالفعل باعتباره المطر واشعة الشمس او الاشياء التي اعتمدت عليها في تأويل محسوساتي (احساسي)

---

١.كذلك ص ٢٣٧-٢٤٠.

ورؤيتي لقوس قزح كنسق كقوس قزح اشبه ببناء يمتد من الارض الى السماء.

**وهناك مثال اخر:** المصاب بمرض الصفراء يرى اشكالاً من المنحنيات اوخطوطاً متراصة امام عينه، وعندما اشرع في صعود جبل ارى وسط مجال ابصاري رقعة من الضوء الاخضر، وقد اظن ان ثمة صلة بين هذه الحالات وبين دقات قلبي، كما اربط بين رؤية المنحنيات وعسر الهضم، هنا ايضاً معنيان للسؤال هل هذه محسوسات بالفعل؟ فهي بالمعنى الاول موجودة اذ انها المحسوسات ترى بالفعل، وبالمعنى الثاني - اي التفسير- كما فسرنا قوس قزح بالضوء والمطر، لا يمكن ان يجاب على ذلك الا بعد تفسيرنا لها.

**وهناك نوع ثالث:** طفل يحلم بان النار احرقت منزله هذه من حالات الخيال، وعندما تجيء اليقظة ينزاح الوهم، ولكن الخيال يظل (اذا تذكر الحلم) فهل الناربالفعل موجودة. مرة اخرى بالمعنى الاول هي موجودة" بالمعنى الثاني تتوقف صورةايجادها على كيفية تفسيرنا له.

وخلاصة الخلاصة: المحسوسات لايمكن تقسيمها وفقاً لاي معيار كان الى محسوسات حقيقية واخرى متخيلة، والتجربة التي نسميها احساساً ذات نوع واحد فقط، ولا تقبل القسمة الى احساس حقيقي واحساس غير حقيقي او الى صحيح وباطل، او اصيل ومتوهم، وما يتصف بالصحة او البطلان هوالفكر، ويرجع اعتبار محسوساتنا حقيقية او متوهمة الى صحة تفكيرنا فيها او بطلانه والتفكير في هذه المحسوسات هو تفسيرها، وهو ما يعني تقرير الصلات القائمة بينها وبين المحسوسات الاخرى: الفعلية او الممكنة، فالمحسوس الحقيقي يعني محسوساً صح تفسيره (مثال قوس قزح) والمحسوس المتوهم هو المحسوس الذي فسر تفسيراً باطلاً (مثال الهمجي والطفل والصورة في المرآة)، او مثال ربط رؤية المنحنيات واللون الاخضر عند الصعود بدقات القلب او عسر الهضم. والمحسوس المتخيل هو

المحسوس الذي لم يفسر اطلاقاً اما لاننا حاولنا تفسيره واخفقنا او لاننا لم نحاول (مثال الطفل الذي يحلم باحتراق منزله) ان هذه المحسوسات ليست ثلاثة انواع من المحسوسات، واما هي كذلك اما لان الفكر قد احسن التفسير، او اساء القيام به، او لم يقم به. من هنا يتضح ان تفرقة البداهة بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة ليست باطلة، اذ هناك تفرقة، الا انها ليست تفرقة بين محسوسات بل تفرقة بين السبل المختلفة التي يمكن ان يتبعها فعل الفكر التفسيري[1] لتفسير المحسوسات.

ويأتي الكلام الان على الخيال والوعي، حيث يتكلم كولنجوود عن الخيال وفاعليته، والخلط التقليدي بين الحس والخيال، والتأثيرات والافكار (الاحساسات القائمة او الماثلة اما الحس والمتذكرة او الماضية او المقارنة،وهي مساوية[2] للخيال)، والانتباه(تقدير الشيء وفقاً لخصائصه وحدها، وعدم الانتباه الى عداه) ودور الوعي في علاقته بالشعور، وعلاقة الوعي بالخيال والوعي والحقيقية، وهذا كله[3] يشكل الفصل العاشر، ونعتقد ان الخلاصة اخر الفصل واضحة ومفيدة لاغراض دراستنا هذه على ان يراجع القارىء التفاصيل اذا وجد صعوبة في الفهم. ولكن قبل اعطاء الملخص اضع بين يدي القارىء اشياء من نفس الفصل اراها هامة وتعين على فهم الملخص، البداهة محقة في الاشارة الى تباين بين الخيال والاحساس، لكنها لا تخبرنا بماهيته، ويعتبر كولنجوود ان التمايز هو ان الخيال اكثر حرية من الاحساس، وان كان الاحساس ليس مقتصراً كلياً الى الحرية، لانه فعل تلقائي للكائن الحي الواعي، ولكن حرية الخيال تذهب خطوة ابعد من ذلك. وحتى الخيال ذاته فانه ليس حراً بطريقة مماثلة لحرية

---

١.ايضاً ص ٢٤٢-٢٤٦.

٢.كذلك ص ٢٥٧.

٣.كذلك ص ٢٥٨.

الوعي المتجه الى تحقيقي مقصد لان الحرية التي يتميع بها الخيال ليست حرية اختيار، ومع كل هذا فانه يتمتع بنوع من الحرية لاتتوفر للاحساس. فالخيال من جهة الحرية يشغل مكاناً متوسطاً بين الافعال الاقل حرية الخاصة بالشعور المحض ( الاحساس+الانفعال)، وبين الافعال الاكثر حرية التي جرت[1] العادة على تسميتها بالفكر.

وسبق ان ذكرنا ان الصلات بين المحسوسات هي فعل الخيال لان الاحساس الماثل ينتهي لما يختفي المحسوس (انظر ما تقدم). وهكذا يصح ما اتفق عليه ارسطو وكانت من ان الخيال هو نوع من الوصل بين الاحساس والفن، او بين الشعور(احساس+انفعال) باعتبار الشعور اقل حرية من الخيال، وبين الفهم باعتباره اكثر حرية منه من الخيال، وطالما ان الاحساس الماثل يزول ، ونحن نستطيع مقارنة الاحساسات وانواع الشعور، فلا بد من وجود تجربة اخرى خلاف الاحساس، وان كانت وثيقة الصلة بتجربة الاحساس تتمثل في استبقاء الالوان والاصوات وغيرها، التي ندركها في هذه التجربة بطريقة او اخرى في العقل، كما يمكن تصورها قبل حدوثها وتذكرها، هذه التجربة الاخرى ندعوها[2] الخيال. وهنا ياتي دور الانتباه.

فاذا كان الفكر يكتشف الصلات بين المحسوسات، فهو لا يستطيع فعل ذلك دون التعرف على ذاتية الاشياء، هذا الفعل الخاص بقدير الشيء، وفقاً لخصائصه وحدها، قبل ان نصنفه، هو ما ندعوه بالانتباه اليه. وفي كل عملية انتباه ينقسم المعاين الى موضوع انتباه وخلفية او ظلال يبتعد عنها الانتباه، والانتباه يقسم، لكنه لا يجرد. فما ننتبه اليه هو البقعة الحمراء، كما تظهر لنا في صورتها الفردية المشخصة. وهكذا فعندها يضاف الى التجربة النفسية المحضة للشعور(تجربة حية مع انفعال) فعل الانتباه، فان كتلة

---

١.ص ٢٥٠، (أ) ص ٢٥١.

٢.ص ٢٥٧.

الشعور التي تظهر امام العقل تنقسم الى قسمين: قسم ننتبه له ويدعى بالجانب ((الواعي)) (اي الجانب الذي نعيه) وقسم هو الباقي هو الجانب ((اللاواعي)) وهو المقابل السلبي لما يتركز عليه الانتباه، وهو ليس واعياً بصورة مطلقة، انه ظلال[1] الواعي، وفعل الانتباه او الوعي ليس من اية ناحية استجابة لمنبه، فهو لايتلقى اية اوامر من الاحساس، بل هو الذي يقرر المحسوس او الانفعال الذي ينتبه اليه وهذا التحكم في الشعور وجعله في مجال الانتباه، يحوله الى فكرة فالكائن الواعي اذن ليس حراً في تقرير اي المشاعر ستكون له، الا انه حر في تقرير اي المشاعر سيضعها في مركز وعيه. انه مرغم من حيث هو وعي على التصميم اي ليس له حرية عدم ممارسة التقرير والتصميم كما لا يستطيع تقرير اي المشاعر عليه ان ينتبه اليها عندما يعرف مشاعره المختلفة ، ان هذا نوع من الحرية يجيء فيما بعد، ولا يحدث الا عندما تبلغ التجربة مرتبة[2] الفهم. والمهم هنا ملاحظة الفارق التالي بين مستوى التجربة النفسية (احساس+انفعال) فهنا تخضع النفس لمشاعرها، اما في مستوى الوعي البحت، وهو الوعي بالذات، فانني اعرف انني شيء ما تتبعه هذه المشاعر، وليس تابعاً لها (حالة الطفل الصغير مثال للاولى عندما تكون افعاله وبكاؤه ردود فعل آلية للانفعال).

فالوعي هو تثبيت المشاعر(بما في ذلك المحسوسات ) وفق ارادتنا فالانتباه الى المشاعر يعني الامساك بها امام الفعل، وتحريرها من سيل الاحساسات البحتة، والاحتفاظ بها اطول مدة ضرورية حتى نستطيع ان نلخصها[3]. والخلاصة اننا نفرق بين ثلاثة اطوار يمر بها الشعور

---

١.ص ٢٥٨.

٢.ص ٢٦٣.

٣.ص ٢٦٤-٢٦٥.

(١) الشعور عندما يكون شعوراً بحتا، اي ادنى من مرتبة الوعي. (٢)الشعور الذي تصبح على وعي به (شعور معد للتغير). (٣) الشعور الذي اصبحنا على وعي به، وفوق ذلك قررنا صلته بالاشياء الاخرى[١] (شعور مفسر).

وهذا يوصلنا الى علاقة الوعي بالحقيقية. يحول فعل الوعي التأثير الى فكرة او يحول بمعنى اخر الاحساس الخام الى خيال، وصحيح ان تجربة التحول هنا واحدة، بحيث تترادف كلمة وعي وكلمة خيال، الا انه يوجد تمايز بين ما احدث هذا التحول ، وما تعرض للتحول. فالوعي هو ما احدث التحول، والخيال هو ما تعرض للتحول، فالخيال اذن هو الشكل الجديد الذي يبدو فيه الشعور (احساس+ انفعال خاص) بعد تحوله بفعل الوعي. واذا تذكرنا الفروق بين الشعور والفكر(انظر ماتقدم) ، فقد يظهر هنا التباس، لاننا الان نضع بين الشعور والفكر شيئاً ثالثاً هو الوعي، لكن لا التباس، في الوعي شيء اخر غير الفكر انه الفكر ذاته الا انه مرتبة من الفكر لم تبلغ بعد مرتبة الفهم واذن فالفروق هناك بين الشعور والفكر صالحة هنا بين الشعور والوعي.

اما الفهم فمهمته ادراك الصلات بين المشاعر، وبالاصح الافكار (وهي المشاعر قبل ان يحولها الوعي الى افكار)، ولولا فعل الوعي هذا لما توفرت لنا كلمات يستطيع الفهم في صورته الاولى ان يكتشف صلات فيها او انشاءها، والوعي كدرجة اولى من الفكر وكقاعدة للفكر في صورة تصورات او تعميمات، فمثلاً هو لايستطيع التفكير في ان ((هذا كلب)) عندما يكون الشيء الماثل امامه قطاً، ولذلك يتميز الوعي بانه نوع من الفكر غير قابل[٢] للخطأ.

---

١.ص ٢٧٠.

٢.ص ٢٧٠-٢٧٣.

بلغنا الان نقطة يستطاع عندها ان نستخلص من نتائج المناقشة نظرية عامة في الخيال، فكل الفكر قائم على افتراض سبق وجود الشعور وكل القضايا التي تعبر عن نتائج افكارنا تتبع احد نوعين. فهي اما احكام خاصة بالمشاعر وتدعى في هذه الحالة تجريبية، او احكام خاصة بما يقوم به الفكر، وندعى في هذه الحالة احكام اولية apriori ((والفكر)) هنا يعني الفهم والشعور لا يعني الشعور بمعناه الحق، يعني الخيال. وللشعور الحق او التجربة النفسية طابع مزدوج. فهي احساس وانفعال، ونحن قد ننتبه اساساً، او نقتصر انتباهنا على جانب او اخر. اما تجربة الشعور، كما نصادفها بالفعل، ففيها وحدة محكمة تجمع بين هذين الجانبين. فكل شعور يضم الناحيتين الحسية والانفعالية معاً. من هذا يتضح ان الشعور الحق تجربة فيها يحتكر مجال نظرتنا ما شعرنا به الان، وما شعرنا به في الماضي او ما سنشعر به في المستقبل، او قد نشعر به في مناسبة مختلفة لا يتمثل لنا اطلاقاً، ولا يعني اي شيء في نظرنا. والواقع ان هذه الاشياء لها معنى بالطبع في نظرنا، وبامكاننا ان نكون فكرة عنها، احياناً تكون صحيحة الى حد ما بغير جدال. غير ان هذا يرجع الى قدرتنا عن القيام باشياء اخرى الى جانب الشعور الصرف.

واذا اكدت اية صلة بين ما اشعر به الان وما شعرت به في الماضي او ما اتوقع الشعور به في ظروف مختلفة، فان تاكيدي لن يستند الى مجرد الشعور الخالص. اذ ان الشعور البحت حتى اذا استطاع ان يعرفني ما اشعر به الان، فانه لن يستطيع تعريفي بالطرف الاخر من الصلة، من هنا تكون المادة الحسية المزعومة التي توصف وكأنها منظمة في عائلات أو فئات أو ما شابه ذلك، ليست هي نفس المشاعر كما تحدث لنا بالفعل، أي محسوسات ذات شحنات انفعالية خاصة بها. أنها ليست حتى مجرد العنصر الحسّي في هذه المشلعر بعد تعقيمها وتجريدها من شحنتها ال'نفعالية. إنها شيء بعيد الاختلاف. وفضلاً عن ذلك، فإن الشعور البحت لن يستطيع تعريفي حتى بما

أشعر به الآن. فأنا إذا حاولت تركيز إنتباهي على هذا الشعور الحاضر حتى أستطيع تبين جانب من طابعه سأرى أنه تغير بالفعل قبل أن أتمكن من تحقيق ذلك،وإذا نجحت في تحقيق ذلك، وهو الاحتمال الاخر (وواضح اننا قادرون على النجاح والا ما كان باستطاعتنا ان نعرف عن الشعور اي الاشياء التي سبق لنا بيانها فعلاً) فمن الواجب تثبيت الشعور الذي انتبه اليه وابقاؤه بطريقة ما حتى اتمكن من دراسته. وهذا يعني انه ينبغي ان يتوقف عن كونه شعوراً بحتاً، وان يمد بمرحلة جديدة في وجوده.

هذه المرحلة الجديدة لا يهتدي اليها اعتماداً على عملية سابقة لفعل الانتباه، بل يهتدي اليها اعتماداً على الفعل ذاته والانتباه او -الدراية- فعل مختلف عن الشعور البحت، يقوم اساساً على افتراض سبق وجود الشعور.

وماهية وجوده هو انه بدلاً من ان تشغل الاحساسات والانفعالات الحاضرة مجال نظرتنا كله، فاننا نستطيع كذلك ان نكون على دراية بانفسنا باعتبارها القائمة بالشعور بهذه الاشياء. ومن الناحية النظرية يؤدي هذا الفعل الجديد الى اتساع مجال نظرتنا التي تتسع نتيجة لهذا الفعل لفعل الشعور كما تتسع للشيء الذي يتم الشعور به. ومن الناحية العملية، يؤكد هذا الفعل ذاتنا باعتبارنا اصحاب هذه المشاعر واعتماداً على هذا التاكيد الذاتي، فاننا نتحكم بمشاعرنا، لان هذا يعني انها لم تعد تجارب تملي نفسها علينا بغير درايتنا ، بل اصبحت تمارس فيها فاعليتنا. ومن ثم تحل سيطرتنا الفطرية علينا. فمن ناحية يصبح باستطاعتنا الوقوف في وجهها بحيث لا يمكنها تقرير افعالنا بدون اي قيد او شرط. ومن ناحية ثانية، يصبح بامكاننا اطالتها او استحضارها وفقاً لمشيئتنا. وهكذا تكون قد تحولت من تاثيرات حسية الى افكار للخيال.

وبعد اكتسابها هذه القدرة الجديدة، وانتهاء سيطرتها علينا، وخضوعها لارادتنا فانها تظل مشاعر. اي مشاعر من نفس النوع كما كان حالها من قبل، الا انها لم تعد مجرد احساسات بل اصبحت ما ندعوه بالخيالات ومن

وجهة لا يختلف الخيال عن الاحساس، اذ ان الاشياء التي نتخيلها هي بعينها الاشياء التي نتمثلها في الاحساس البحت (كالالوان وغيرها) ومن جهة اخرى. فهناك اختلاف ساحق، ذلك بعد ان تم ترويضها وايلافها وفقاً للطريقة السابق ايضاحها. وفعل الوعي هو الذي اضطلع بهذا الترويض، وهو نوع من الفكر.

وعلى وجه التحديد هو نوع من الفكر يقع تقريباً من الاحساس او الشعور البحت وكل تقدم ابعد في الفكر يستند اليه، ولايتعامل مع الشعور في حالته الفطرية، بل مع الشعور بعد تحوله هكذا الى خيال(١) ولبعث التشابه والاختلاف بين شعور واخر،ولتصنيفه او تجميعه في انواع اخرى من الانساق غير الفئات، ولتخيله في سياق زمني وهلم جراً، من الواجب اولا ان ينتبه الى اي شعور يتأمل على هذا الوجه، وان يثبت امام العقل بوصفه شيئاً له طابع يخصه. وهذا الانتباه يحوله الى خيال[١].

والوعي نفسه لايفعل اي شيء من هذه الاشياء فمهمته مقصورة على تمهيد الطريق لها. وهو في ذاته لايفعل شيئاً سوى الانتباه الى اي شعور ينتابني هنا الان. وعند انتباهه الى اي شعور حاضر، يقوم بتثبيت هذا الشعور، وان كان هذا يتحقق على حساب تحوله الى شيء اخر جديد، لم يعد مجرد شعور بحت (تأثيراً) بل اصبح شعوراً مروضاً[٢] او خيال (فكرة) الا انه لا يقارن بين فكرة،واخرى. فاذا افترضنا انني ثَبَّتُ انشغالي باية فكرة على هذا الوجه باستدعاء فكرة اخرى. فان الفكرة الجديدة لن تظهر الى جانب الفكرة القديمة باعتبارهما تجربتين متمايزتين استطيع كشف اي صلات بينهما. فالفكرتان تمتزجان في فكرة واحدة، فتظهر الفكرة الجديدة نفسها تلويناً خاصاً للفكرة القديمة، او تحويراً لها. وهكذا يتشابه الخيال مع

---

١.انظر حاشية ص ٢٨١.

٢.كذا في الاصل والصح: خيالاً.

المشاعر في ان موضوعه لا يتألف من كثرة من الاطراف بينها صلات، بل هو وحدة مفردة لا تتجزأ، او مجرد هنا والان فالتصورات الخاصة بالماضي والمستقبل والممكن والفرض لا معنى لها عند الخيال، كما هو الحال عند الشعور ذاته. انها تصورات لاتظهر الا في حالة تقدم لاحق للفكر.

لهذا السبب عندما يقال ان الخيال قادر على استدعاء الشعور وفقاً لمشيئته، فان هذا لا يعني انني عندما اتخيل، فانني اكون في البداية فكرة للشعور ثم بعد ذلك اقوم باستدعائها الى حضرتي- ان امكن القول- باعتبارها شعوراً حقاً. كما انه لا يعني انني استطيع ان اعرض في مخيلتي مختلف المشاعر التي قد استمتع بها واستحضر من بينها ما يروقني. وتكوين فكرة عن الشعور يعني بالفعل الشعور بها في الخيال. هذا يعني ان الخيال ((اعمق)) اي انه غير قادر على التكهن بنتائجه اعتماداً على تصورها باعتبارها غايات، قبل ممارسته لها. والحرية التي يتمتع بها ليست حرية انجاز اي خطة. او حرية اختيار بين خطط بديلة ممكنة. فهذه خصائص متقدمة تتيح مرحلة تجيء فيما بعد. والى نفس هذه المرحلة التي تجيء فيما بعد تنتمي التفرقة بين الصدق والخطأ، اذ نظر اليها باعتبارها تفرقة بين بيانات صامتة باطلة عن الصلات بين الاشياء. الا ان هذه التفرقة تنطبق من ناحية خاصة على الوعي، ومن ثم على الخيال. فالوعي لن يستطيع اطلاقاً الانتباه الى اكثر من جزء من المجال الحسي الانفعالي الشامل، الا انه اما ان يعترف بهذا الجزء من المجال شيئاً ينتسب اليه، او يرفض الاعتراف به. وفي الحالة الاخيرة لاتتجاهل مشاعر معينة بل تنكر، فان النفس الواعية تنكر مسؤوليتها عنها، وبذلك تحاول التهرب من الخضوع لها، ولاتبالي باخضاعها لها. وهذا هو (( الوعي الفاسد)) الذي يعد مصدر ما اسماه السيكولوجيون بالكبت. وما يتخيله هذا الوعي يهم من فساده. فهو لايجيء

الا باوهام عاطفية او بصورة مختزلة من التجربة على طريقة[1] بـادولر، او ((بافكار وجدانية ناقصة)) كما قال[2] سبينوزا. ويلجأ العقل الى هذه الاشياء هروبا من وقائع التجربة، وبذلك يستسلم الى قوة المشاعر التي رفض مواجهتها.

وهنا نصل الى ان الفن لغة، ويعالج ذلك في الفصل الحادي عشر وهو نهاية الكتاب الثاني وفي الفصل الثاني عشر وهو اول فصول الكتاب الثالث،وهو الكتاب الذي وعد ان يضع فيه نظريته في الفن بشكلها النهائي. وسيفاجأ القارىء الذي تعود على احكام مكررة عن اللغة والرمز، واللغة والفكر، واللغة والانفعال لان كولنجوود يقول شيئاً مبايناً او مشذباً حول كل هذه الامور.

اللغة باعتبارها مظهراً من مظاهر التجربة في مستوى الوعي تظهر الى حيز الوجود في الوقت الذي يظهر فيه الخيال. وفي هذه المرحلة تتسم بخصائصها الاصلية التي لاتفقدها اطلاقاً مهما صادفت من تحويرفي حالة تكيفها مع حاجات الفهم. واللغة في حالتها الاصلية او الفطرية تتسم بانها خيالية او تعبيرية ووصفها بانها خيالية يعني تحديد ما هيتها. ووصفها بانها تعبيرية يعني تحديد مهمتها. فهي فعل خيالي يقوم بالتعبير عن الانفعالات، وهذا ينطبق على لغة الفكر فكل تعبير عن اي فكر معطى يتأثر بالتعبير الانفعالي الذي يصحبه.

ويذكر كولنجوود عدة وسائل وضح فيها الاختلاف بين هاتين المهمتين التي تقوم بهما اللغة واحدها التفرقة بين اللغة الحقة والرمزية (والثانية تميز ريتشاردز بين الاستخدام العلمي للغة والاستخدام الانفعالي لها) وقد سبق

---

١.انظر ص ٢٧٦ للاستزادة.

٢.ص ٢٧٧.

ايضاح هذا التميز الاخيرفي مكان سابق في بحثنا هذا، كما اننا سنعود اليه عند بيان رفض كولنجوود له. اما بالنسبة للغة الحقة والرمز فبيانه: ان الرمز هو شيء يهتدى اليه بعد اتفاق تقبله جميع الاطراف باعتباره يحقق مقصداً معينا بطريقة صحيحة. واعتبر هذا تفسيراً لكيفية اكتساب الكلمات معانيها في لغة الفكر، اي عندما تكون الكلمات ذات طابع فكري بحت.

ويرفض كولنجوود ان يكون هذا صحيحاً بالنسبة للغة بمعناها الحق، فما لم تكن اللغة موجودة وقادرة بالفعل على المناقشة، وتحديد نقط الخلاف، فان المناقشة لن تتحقق. فالرمزية او لغة الفكر تتضمن اذن سبق وجود لغة خيالية او لغة حقة، والخطأ هو جعل اللغة بمعناها الحق مساوية للرمزية، ومثل هذا الاتجاه يعني تجاهل مهمة اللغة التعبيرية او كتعبير عن الانفعالات وهناك حالة اخرى هي عدم تجاهل هذه المهمة كلية، لكن مهمتها هذه اعتبرت ثانوية وتتحقق بطريقة ما بعد تحويرالمهمة الرمزية وهذا ما ذهب اليه هوبز(اللغة عموماً مماثلة للغة الفكر او الرمزية ومهمتها تحصيل العلم عن طريق صحة تعريف الكلمات)، وكذلك لوك: الكلمة صوت قد حصل اشارة دالة عل فكرة، وحتى بركلي يقر بذلك ويضيف وظيفة ثانية للغة: هي ادراك تأثير سلوكنا وافعالنا، ولكن هذا يعني اننا ما زلنا نعتبر اللغة فعلاً فكرياً خالصاً لان استخدام اللغة وسيلة لاثارة مشاعر معينة عند الغير، ليس امراً مماثلاً لاستخدامها للتعبير عن المشاعر التي تخصنا).

ويلاحظ كولنجوود ان تعليم الطفل اذا صحت ان اللغة الحقة رمزية يقتضي فهمه لكل كلمة مفردة، والحال ان الاطفال يفهمون اللغة عن ذويهم بغير هذا الشكل، اي من جملة الكلام المنساب المتكرر وهو حينما يستعمل كلمة تستعملها الآم عندما تخلع قبعتها، فهو لايقصد ان يرمز بالكلمة لمجرد خلع القبعة، وانما للتعبير ايضاً عن ارتياحه لامكانه لفعل ذلك مثل امه، ولو

ان لغة الاطفال رمزية[1] وفكرية، لكان معنـــى هـــذا اننـــا نعطـــيهم قـــدرات ومعارف( عن الدلالات، والنحو الخ) تفوق قدرتهم. فاللغة الحقة هي تعبيـــر، والرمز او لغة الفكر نفسها ليست افكاراً لهذا الاساس بل بناء عليه.

ولكي نحقق هذا او نثبته، يذكر كولنجوود ان التعبيـــر اللغـــوي لـــيس بالنوع الاوحد للتعبير، كما انه ليس اكثرها بدائية. فهناك:

١- التعبير النفسي، وهو يختلف عن التعبير اللغوي مـــن ناحيـــة حدوثـــه مستقلاً عن الوعي، ويعد مظهراً من مظاهر التجربـــة مـــن مرتبتهـــا النفسية البحتة.

وهذا النوع يتألف من افعال بدنية لاارادية، وربما احياناً تفتقر افتقاراً كاملاً الى الوعي مثل تقطيب الوجه تعبيراً عن الالم، واصفرار البشرة الـــخ. وكل نوع من الانفعال، واثر من اثاره يحدث في المرتبة النفسية البحتة من التجربة له ما يناظره في تغير يطرأ علـــى العـــضلات او جهـــاز الدورة الدموية اوالغدد، وتتوقف القدرة على ملاحظة هـــذه التعبيـــرات عنه وصحة تفسيرها على مهارة الملاحظ، غير ان الملاحظة والتفسير عمليتان فكريتان، ولايعتمد ادراك معنى التعبير النفسي علـــى هـــاتين العمليتين فحسب، فهناك نوع من العدوى الانفعالية قد تحدث بغيـــر اي فعل فكري، وحتى بغير وجود الوعي. كما يحصل عند انتشار الـــذعر في جمع معين،فهو لايرجع الى انزعاج كل شخص على حده، كما انه لايرجع الى اي اتصال بينه وبين الاخرين عن طريق الكلام انه نـــوع من التعاطف او العدوى، يحصل عند الحيوانات ايضاً ( مثلاً اذا اردت ان تدفع كلباً لعضك فما عليك الا ان تشعره بخوفك منه).

---

١.ص ٢٨٤-٢٨٨.

٢- هناك الى جانب الانفعالات النفسية، التعبير عن الانفعالات التي لاتنبعث الا في حالة الوعي، وهي انفعالات الوعي، مثل البغض والحب، والغضب والخجل، وانفعالات الوعي هذه بخلاف الانفعالات النفسية تسمح بالتعبير عنها بواسطة اللغة اي في عبارات وايماءات موجهة وما اشبه، الا ان لديها كذلك تعبيراتها النفسية الخاصة بها مثل حمرة الخجل واذا كان الانفعال النفسي هو شحنة انفعالية خاصة بمحسوس، فان انفعال الوعي هو شحنة خاصة بنوع معين من الوعي، الذي هو تنظيم جديد معين للتجارب النفسية، ويستطاع التعبير عن انفعالات الوعي في احدى صورتين: صورياً باعتباها حالات من الوعي، ومادياً باعتبارها كوكبة من عناصر حسية، اما لماذا يعبر هكذا عن انفعالات الوعي بطريقتين مختلفتين، فالجواب كامن بين اي مستوى من مستويات التجربة و المستوى الاعلى منه، والمستوى الاعلى له اساس تنظيمي جديد، لكنه لايحل محل الاساس القديم بل هو يوضع فوقه. مستوى الوعي (وما دونه مستوى التعبير النفسي) هو دون مستوى الفهم، وعندما يوجد المستوى الاخير يتبع ذلك وجود التعبير عن انفعالات الوعي صورياً او لغوياً، ولايقف عند مستوى التعبير المادي.

٣- وهنا تظهر اللغة او التعبير الخيالي. وقد سبق ان ذكرنا ان التعبير النفسي ينقض علينا، وتتعذر السيطرة عليه، ومع الوعي تصبح الاهواء تابعة لشعورنا بأنفسنا -كما سبق- فالوعي ينقل الاحساس الى فكرة، وكذلك ينقل الانفعالات الفطرية الى افكار، اي الى تخيل. (وكل هذا سبق ايراده).

هنا ما يضيفه كولنجوود هو: ان هذا التغير يؤثر على افعال الجسم الخاصة بالتعبير ويرفعها من المستوى النفسي الفطري الى المستوى التخيلي. فكما ان انفعالاتنا اصبحت غامضة مع مرحلة الوعي للتحكم بحيث

يمكن قمعها او استدعاؤها بواسطة فعل نعيه، ومن ثم فأنه يتصف بالحرية، حتى وان لم يكن هادفاً او انتقائياً (انظر ما تقدم ) فكذلك الامر في حالة انفعال الجسم فهي بدلاً من ان تكون مجرد افعال آلية تقوم بها الجوانب النفسية الطبيعية منة اجسامنا، فاننا نجربها في وعينا الذاتي الجديد بوصفها افعالاً خاصة بنا وخاضعة لتحكمنا مثل الانفعالات التي عبرت عنها سواء بسواء، وافعال الجسم المعبرة عن انفعالات معينة عندما تصبح خاضعة لتوجيهنا ويمكننا تصورها وتوجهها كوسائل للتعبير عن الانفعالات، هي اللغة، وكلمة ((لغة)) تستخدم هنا ليست بمعناها الضيق، او افعال الصوت، بل هي مستعملة بمعنى اوسع بحيث تتضمن اية فعل يقوم به اي عضو يعد تعبيرياً، مثلما يعد الكلام تعبيراً، ووفقاً لهذا المعنى الواسع، فان اللغة مجرد تعبر من تعبيرات الجسم عن الانفعال، خاضع للفكر في صورته الاولية، الذي يبدو في صورة وعي، واللغة في معناها الواسع هذا تظهر في شكلها الاصلي المطلق، وما زال امامها طريق طويل تسير فيه، وعليها ان تواجه تغيراً عميقاً لكي تحقق مطالب الفهم، الا ان أية نظرية خاصة باللغة ينبغي ان تبدأ من هذه النقطة، حتى تصبح لغة فائقة التخصص، تعبّر عن افكارنا الخاصة بالعالم المحيط بنا، وعن بناء الفكر ذاته. ومن الخطأ اعتبار هذه اللغة المتخصصة ممثلة للطابع الاساس للغة الاصلية، فان ادوات الوصل النحوية والمنطقية في لغة الفكر ليست اموراً اساسية في اللغة في اصلها، كما لاتعد مفاصل العظام والاطراف امراً جوهرياً في النسيج الحي، اذ تسبق الخلية في صورتها الحية البدائية كل التعقيدات التي تتصف بها الاعضاء المتخصصة، كما تسبق اللغة البدائية التي هي مجرد نطق كل ادوات الكلام والافعال الموجهة التي نعبر فيهاعن[1] انفعالاتنا.

---

١.كذلك. ص ٢٩٥-٢٩٧.

والتعبير النفسي البحت عن الانفعال(رقم (١) اعــلاه) يظهــر بالفعــل جانباً كبيراً من التخصص، ولكن لا يقاس بالتخصص الذي يتحقق بواســطة اللغة، فان تحويل الاحساس الى فكرة بفعل الوعي يضاعف الى حــد بعيــد الانفعالات التي تحتاج الى تعبير (المثال: في مستوى التجربة النفسية البحتــة ما استمع اليه في اللحظة الراهنة هو صوت واحد (مثل صرير الباب) يحمل شحنة انفعالية واحدة، اما في مستوى الوعي والانتباه، فيمكن ان اتخيل جملة اصوات، ولكلٍ انفعاله، مثل ضوضاء المرور، واصوات طيور ودقة ساعتي الخ، بل وتذكر اصوات في الذاكرة).

وايا كان مستوى التجربة الذي يتبعه الانفعال فمن غير الممكن الشعور به دون تعبير عنه فلا وجود لاية انفعالات غير معبر عنها، فــي المــستوى النفسي يعبر عن اي انفعال نفسي تعبيراً نفسياً بوساطة رد فعــل يقــوم بــه الكائن الذي شعر به. وفي المستوى الواعي لن يكون الامر واضــحاً هكــذا. ولقد اعتدنا بحق ان نعتقد في شيء مخالف لــذلك اذ جــرت عادتنــا علــى الاعتقاد بان مهمة الفنان هي الاهتداء الى تعبيرات للانفعالات التي شعر بهــا بالفعل قبل التعبير عنها. الا ان هذا الاعتقاد لايمكــن ان يكــون صــحيحاً، التعبيرات تناسب الانفعالات عندما تكون تعبيرات واعية، اخترعــت بــوعي اي فقط عندما تكون تعبيرات عن انفعالات تنتمي في ذاتها الــى المــستوى الواعي من التجربة، فلا يمكن لكل الانفعالات ان يعبر عنها بواسطة اللغــة، بل هذا مقصور على انفعالات الوعي او الانفعالات النفسية التي رفعت الــى مستوى الوعي، والوعي ذاته الذي حول الانفعالات الى افكار هو كذلك الذي جاء في نفس الوقت بتعبيراتها اللغوية المناسبة.

**ونحن نقول:** ان الفنان قد اهتدى الى تعبير عن انفعال لم يتم التعبيــر عنه بعد؟ قلنا لايوجد انفعال بدون تعبير، فالمقــصود اذن اعطــاء صــورة جديدة او القيام بتعبير بمستوى اخر. قلنــا ان انفعــال الــوعي لــه طبيعــة

مزدوجة: فله طبيعة مادية، وطبيعة صورية، فهو من الناحية المادية كوكبة من الانفعالات النفسية، وهو من الناحية الصورية، انفعال واعٍ.

والكوكبة من الانفعالات النفسية هي مجرد عدد من الانفعالات النفسية، ولكل منها تعبيره النفسي المناسب، نتيجة لذلك، فان باستطاعة من امكنة الوعي بنفسه وبقدرته على الشعور بهذه الانفعالات النفسية ان يولد في نفسه انفعالاً واعياً متمايزاً من الناحية الصورية من اي من هذه الانفعالات، وعنها كلها، وبذلك فانه يحدث في نفس الوقت تعبيراً واعياً لها وهكذا يتضح ان ما يدعى بالانفعالات غير المعبر عنها، هي انفعالات في مستوى ما معبر عنها تعبيراً مناسباً لذلك المستوى، لكن الفنان يحولها الى مادة تجربة في مستوى اعلى وبتعبير مناسب[1] اعلى.

ومن هنا يتضح ان اللغة هي اي فعل موجه تعبيري من افعال الجسم، اياً كان هذا الجزء من الجسم، وان اللغة التي تعتمد على الصوت هي مجرد لغة من بين عديد من اللغات الممكنة، او نظم اللغة[2]. واذا قلنا ان الرقص هو اصل كل اللغات. فليس مقصدنا الاشارة الى الماضي، بل الى الحاضر ذلك ان اللغة الاصلية التي تعتمد على ايحاء كل اجزاء الجسم هي وحدها اللغة الحقة التي يستعملها كل انسان يحاول التعبير عن نفسه في اية صورة، فما ندعوْ بالكلام والانواع الاخرى في اللغة هي مجرد اجزاء منها قد حدث بها تقدم وتخصص، لكنها عندما تمت وتخصصت لم تستطع اطلاقاً ان تنفصل عن الاصل هذا الاصل، هو لاشيء غير جملة افعالنا الحركية بعد رفعها من المرتبة النفسية الى مرتبة الوعي، على ان ما تم رفعه من المرتبة النفسية الى مرتبة الوعي يتحول بفعل الوعي من احساس الى فكرة، ومن موضوع

---

١.ص ٢٩٩-٣٠٠.

٢.توضيح ذلك، من ص ٣٠٣ فما بعد.

للاحساس الى موضوع للخيال ومن ثم يستطاع القول بان لغة ايحاء كل اجزاء الجسم هي الجانب الرسمي من تجربتنا الخيالية الشاملة.

والتجربة الخيالية الشاملة هي ما يقوم به الفن الحق( انظر ما تقدم تلخيصنا للفن باعتباره خيالاً عند مراجعة موضوع الخلق، واتصال الفن بالتجربة الخيالية الشاملة). ((والان بدأنا ندرك ان نظرية الفن التي سيتمخض عنها الكتاب الثاني ، اما ستعتمد على المساواة بين الفن واللغة، او ستكون هذه المساواة من لوازمها[1] على الاقل))، وفعلاً فان كولنجوود في بداية الكتاب الثالث والذي عنوانه ((نظرية الفن)) سيعنون الفصل الاول منه، وهو الفصل الثاني عشر من الكتاب كله بعنوان (( الفن لغة))[2].

ولكن قبل ذلك لابد من ايضاح علاقة اللغة بالفكر، اللغة باسرها، من ناحية فعل من افعال الفكر، والفكر هو كل ما تستطيع ان تعبر عنه، اذ ان مستوى التجربة الذي تتبعه هو الدراية او الوعي او الخيال. ولقد سبق ان تبين ان هذا المستوى لايتبع عالم الاحساس او التجربة النفسية. بل يتبع عالم الفكر على انه اذا نظر الى الفكر في اضيق معانيه، اي باعتباره مساوياً للفهم، فان اللغة لن تنطوي تحته، وكذلك التجربة الخيالية في اصلها وسيكونان في مستوى احط منه (اي من الفهم) فاللغة وفقاً لطابعها الاصلي لاتعبر عن الفكر باضيق معانيه، بل تعبر عن الانفعالات وحدها، ليس الانفعالات التي هي تأثيرات او (احساس+انفعال) بل هي تأثيرات قد حولت الى افكار بفعل الوعي.

وقد سبق ان ذكرنا وجود مرحلة ثانوية في تقدم اللغة، فيها تصادف تحولاً ويجعلها تصلح لاغراض الفهم، ومع ان الفن تعبير خيالي عن

---

١.ص ٣٠٩-٣١٠.

٢.ويبدو ان المترجم تصور المراد الفن بحسب اللغة فكتبه ((الفن لغة)) والصح الفن لغةٌ، مبتدأ وخبر، ص ٣٤١.

الانفعال، كما اتضح فيما تقدم ولا يقوم بالتعبير عن الفكر بمعناه الضيق (الفهم)، فان الانفعالات التي سيعبر عنها لن تكون مجرد انفعالات وعي في ادنى مراتبه الحسية انها ستتضمن انفعالات المفكر.

**وهناك فروق بين الخيال والفهم بوجه عام:** هو ان الخيال يعرض على نفسه موضوعاً يجربه على اساس انه شيء واحد لايتجزأ، بينما الفهم يتجاوز هذا الشيء الواحد ويعرض لنفسه كثرة من الاشياء، بينها صلات من انواع[1] محددة، وشيء اخر ان الفهم يستطيع التفكير في شيء غير مجدد، وهو الفكر المجرد. وكذلك فان الفهم يحلل اللغة نحوياً. ويشمل ذلك، تحليل اللغة، علم اللغة Lexicography الصرف، تركيب الجمل[2] (syntax). وكذلك يقوم الفهم بالتحليل[3] المنطقي للغة. ومعالجة كولنجوود وبياناته لايمكن ايرادها هنا، لكن ما يهمنا منها هنا هو ما يقوم به المنطق التقليدي والرمزي من تحويل اللغة الى رمزية، وها هنا ينتقد كولنجوود هذا التحويل للغة الحقة الى رمزية، وخلالها ينتقد تفريق ريتشاردز بين الاستخدام العلمي للغة والاستعمال الانفعالي.

وقد سبق ان اوردنا كلاماً مفصلاً عن هذا عن سويف وسواه، مع إنتقادات لهذا التفريق، وما سيقوله كولنجوود الان هو مزيد نقد وايضاح وبيان.

**يقول كولنجوود:** وفقاً للقول الذي ينسب الى جويت: ((المنطق التقليدي ليس بعلم ولا بفن، بل هو مراوغة))، فهو مراوغة ترمي الى تحويل اللغة الى رمزية وافتراضاته لايصح اعتبارها صحيحة بمعنى يقيني، او احتمالي، ولا يصح حتى اعتبارها مجرد امكانيات انها في الحقيقة ليست افتراضات،

---

١.ص ٣١٦ فما بعد.

٢.ص ٣١٩- ٣٢٤.

٣.انظر ص ٣٢٤- ٣٢٧.

بل اقتراحات، وما نقترحه هو تحويل اللغة الى شيء لو امكن تحقيقه لن يصبح وصفها بأنها لغة على الاطلاق، والمناطقة من اتباع التحليل يدركون هذا الكلام من جانب، عندما يتبعون في الناحية العملية رمزية مشابهة لرمزية الرياضة لتسهيل ابحاثهم المنطقية، وعندما يؤكدون في الناحية النظرية وجود تقارب وان لم يكن تماثلاً بين المنطق والرياضة.

وتعديلات المنطقي للغة مثل تعديلات عالم النحو لها، يستطاع تحقيقها الى حد معين، ولكن من المتعذر تحقيقها بصورة كلية. وما يحدث عند محاولة تحقيق ذلك هو خضوع اللغة لمؤثر يؤدي الى تمزقها الى قسمين مختلفين غاية الاختلاف وهذان القسمان هما: اللغة الحقة والرمزية. ولو ان هذه القسمة اكتملت لاسفر ذلك عن الحالة التي ظن دكتور ريتشاردز انه قد حاول وصفها عندما فرق بين (( استخدامين للغة)) ولقد بين هذا الفارق على هذا الوجه (( القول صميماً او باطلاً يستخدم بقصد الاشارة إلى ما دعا اليه، وهذا هو الاستخدام العلمي للغة. الا انه قد يستخدم كذلك من اجل التأثير في المشاعر والاتجاهات التي ترتبت على الاشارة. وهذا هو الاستعمال الانفعالي[1] للغة)). وافترض الدكتور ريتشاردز ان اللغة ليست فعلاً، وانما هي عنده شيء يستعمل باتباع سبل متعددة مختلفة، بينما يظل هذا الشيء على حاله مثل الازميل الذي يستخدم لقطع خشب او رفع مسامير. وربط بهذه النظرية التكنية في اللغة نظرية تكنية في الفن اذ رأى ان ((الاستخدام الانفعالي للغة)) هو استعمالها الفني. ثم يقول( اي ريتشاردز (( كثير من تكوينات الكلمات قد تثير مشاعر بغير حاجة الى اية اشارة لشيء اخر ضمناً – وهي في هذا مماثلة للجمل الموسيقية)). ويقول

---

١.مبادىء النقد الادبي، فصل ٣٤، ص ٢٣٢ فما بعد، وبالانجليزية.

g.a.Richards. principles of Literary Cricism.London.13 th ed 1952. ch.xxxiv. R.P. 267.

كولنجوود ان هذا يوضح الصلة بين نظريته التكنية في اللغة ونظريته التكنية في الفن، ويفهم من هذه الصلة التي يقول بها ريتشاردز وجود انقسام كامل بين ((الاستخدام العلمي للغة)) ويعنى لذلك استخدامها في تقرير احكام صحيحة او باطلة، وبين الاستخدام الاستاطيقي البحت المشابه للموسيقى. وهو اقصى ما يتحقق من ما اسماه ((بالاستخدام الانفعالي))- ويعني بذلك استخدامها لاستحضار الانفعال. ويضيف كولنجوود: ان النظرية التكنية في اللغة خطأ فاحش كما هو حالها في الفن، الا انه يمكن اعادة قول ريتشاردز، بعد استبعاد الاخطاء، ان قلنا ان الكلام اما كلام علمي فيه تقام احكام صحيحة او باطلة ويعبر فيه عن الفكر او كلام فني يعبر فيه عن الانفعال لكن هذه التفرقة ليست حقيقية، وانما هي مجرد تقرير لحالة التوتر القائمة بين قوتين نتيجة لمحاولة صبغ اللغة بصبغة الفكر. ان اللغة يعد صبغها بصبغة الفكر بفعل النحو والمنطق لن تتصف الا جزئياً بطابع فكري، وانها لن تظل محتفظة بمهمتها كلغة الا في حالة عدم اكتمال خضوعها للفكر خضوعاً كاملاً، وحالما يحدث مثل هذا الخضوع تجمد وتصبح غير صالحة كلغة، ان الكلام من ناحية طابعه العلمي يحاول الخلاص من مهمته كلاماً - او لغة- في التعبير عن الانفعال. ولكنه اذا نجح في هذه المحاولة لما ظل كلاماً. ومن ناحية اللغة اذن، فان التفرقة التي اقامها ريتشاردز ليست تفرقة قد فرقت بين الكلام العلمي والكلام الفني، انما هي تفرقة في نطاق الكلام الفني بين الكلام الفني في اصله، والكلام الفني المستخدم في اغراض الفهم[1].

ويرفض كولنجوود ان تكون لغة العلم، والقضايا في المنطق، ليست معبرة عن انفعال، وانها تعبر عن حقائق خالية من التعبير الانفعالي، وسوف يسلم بذلك بسهولة اي انسان قد تأمل هنيهة الكلام العلمي في حقيقته الفعلية الحية، بدلاً من مجرد التفكر في الاشارات التقليدية التي تنقش على الورق،

---

١.كذلك. ص ٣٢٩-٣٣٠.

ويضرب كولنجوود عدة امثلة، واحدة منها قولة ريتشاردز بخطأ نظرة معينة لتولستوي في الفن:(( من الجلي ان هذا غير صحيح)) حيث يرى كولنجوود ان هذه الكلمات الست، مليئة بالانفعال وكأنها تقول: لا تعتقد انني انــوي ان ادفعك الى السأم بالقاء الضوء على كل الحماقات التي جاء بها هــذا الرجــل العظيم بفعل تسرعه وعدم تأمله، فانا امقت مثل هذا التطويل ايــضاً، ولــن يكون الامر[1] طويلاً حتى الملل.

كما ينبه كولنجوود ان لغة الكتابة تخفي طابع الانفعال احياناً في الكلام العلمي المكتوب، وكمثال على ذلك القضية ((لقد مات ملــك اليوتوبيــا يــوم السبت الماضي)) فان معرفة النغمة الصوتية التي استخدمها عند القول بهــا مهمة جداً، وبدونها لن تعني هذه القضية شيئاً. فاذا كانت نغمة شخص يروى قصة خرافية ينبغي أن اراجع احد الاستاطيقيين، واذا كانت نغمــة شــخص يقرر الحقيقة، ويرغب اقناع من يستمع اليها بها، تكون هذه مهمة النفــساني، ام هي نغمة شخص كل ما يقوم به هو احداث ضوضاء بنغمة، وهو امر يهم الفسيولوجي، ام هي نغمة شخص يحاول اغاظة المنطقي، وفي هذه الحالــة، فان الامر سيكون كثيراً للضحك.

ثم ينبه كولنجوود الى انه تكلم حتى الان وكانه يقبل ان للكلام مهمتين، واحدة للتعبير عن الفكر، واخرى للتعبير عن الانفعال، وان ما يريــد رفعــه من خطأ هو القول بان مهمة الكلام العلمي او لغة الفكر هــي التعبيــر عــن الفكر فقط، والحال ان هذا الخطأ يجب رفعه، لكنه شيء بسيط بالنــسبة لمــا هو ابعد في الخطأ وهو هذا التقسيم نفسه او هذا الحديث عن مهمــة للتعبيــر واخرى للفكر. فان الانفعال هو على الدوام شحنة انفعالية تخص فعــلاً مــا. ولكل نوع مختلف من انواع الفعل نوع مختلف من لانفعــال، ولكــل نــوع مختلف من الانفعال نوع مختلف من التعبير، ونحن اذا نظرنا (كما اوضــحنا

---

١.ص ٣٣٣، وما قبلها ص ٣٣١.

وفعلنا سابقاً) في البداية الى الاختلاف الواسع بين الاحساس والتفكير، فسنرى ان الشحنات الانفعالية المترتبة على التجارب الحسية، والتي يتم الشعور بها في مستوى نفسي محض، يعبر عنها نفسياً بواسطة ردود فعل آلية. اما الشحنات الانفعالية المترتبة على تجارب الفكر فيعبر عنها بواسطة الافعال الموجهة للغة فاذا نظر بعد ذلك للتفرقة القائمة في نطاق الفكر بين الوعي والفهم، فاننا سنرى ان انفعالات الوعي يعبر عنها بواسطة اللغة في صورتها البدائية الاصلية، الا ان للفهم انفعالاته كذلك وينبغي ان يكون لهذه الانفعالات تعبير مناسب. وهو ما يجب ان يكون للغة في صورتها بعد صبغها بصبغة[1] الفكر.

وهنا نعود الى الرمز او اللغة الرمزية، وسبق ان قلنا انه لغة، وليس لغة، والرمز السريالي او المنطقي او سواه، يخترع لتحقيق غاية علمية محضة، ويفترض انه لايتصف على الاطلاق بأية خاصة تعبيرية عن الانفعال. الا انه بمجرد شيوع استخدام رمزية معينة، فانها تستعيد قدرتها على التعبير عن الانفعال الذي تتصف به اللغة بمعناها الحق.

فالرمزية لغة مصبوغة بصبغة الفكر، فهي لغة لانها تعبر عن انفعالات، ومصبوغة بصبغة الفكر لانها تكيفت للتعبير عن انفعالات الفكر، ومن المستطاع القول بان اللغة في صورتها الخيالية الاصلية تتميز بخاصيتها التعبيرية الا انها بدون معنى حيث لا تستطيع معها التفرقة بين ما يقوله المتكلم وما يعنيه، ويتوفر للغة بعد صبغها بصبغة الفكر كل من التعبير والمعنى. فهي باعتبارها لغة تقوم بالتعبير عن انفعال معين، وبوصفها رمزية تشير الى شيء وراء الانفعال، اي الى الفكرة التي يعد التعبير شحنتها الانفعالية. وهذه هي التفرقة بين ما نقوله وبين مانعنيه، فما نقوله هو ما نعبر عنه مباشرة مثل الافصاح عن التلهف او الاشمئزاز او الظفر،

---

١.ص ٣٣٣.

باعتبار الانفعالات والايحاءات والاصوات التي عبرت عن هذه الاشياء جوانب غير منفصلة من اية تجربة مفردة وما نعنيه)) هو الفعل الفكري الذي تعد هذه التعبيرات شحنته الانفعالية، والذي تماثل فيه الكلمات المعبرة عن الانفعالات نوعاً من اللافتات، فيها اشارة تدلنا على الاتجاه الذي جئنا منه، واشارة تدل الاخرين على الاتجاه الذي يجب ان يتبعوه اذا ارادو فهم ما نعنيه، اي اذا ارادوا إعادة انشاء التجربة الفكرية-في انفسهم ولانفسهم- التي ساقتنا الى قول ما قلناه. من هذا يتضح ان صبغ اللغة تدريجياً بصبغة الفكر، وتحولها شيئاً فشيئاً بوساطة النحو والمنطق الى رمزية علمية لايدل على تبلد الانفعال تدريجياً، بل يدل على تدرج في الافصاح عن الانفعالات والتخصص فيه، فنحن لانتنقل من جو انفعالي الى جو عقلي جاف، بل ما نحصل عليه هو، انفعالات جديدة ووسائل جديدة للتعبير[1] عنها .

ونتيجة لكل ما تقدم يقرر كولنجوود ان الفن لغة. وسنكتفي بخلاصته هو لنظريته هذه: ((استخلصنا من العرض التجريبي- أو عملية الوصف- التي تمت في الكتاب الاول اتصاف الفن الحق، باعتباره متمايزاً عن التسلية او السحر بصفتين هما: أ- الصفة التعبيرية. ب- الصفة الخيالية. على ان المصطلحين معاً ما زالا في حاجة الى تحديد)). وربما امكننا معرفة كيفية استخدامهما.. وان لم ندرك الى اية نظرية سترد هاتان الصفتان بعد استخدامهما على هذا الوجه. ولسد هذه الثغرة من معرفتنا قمنا في الكتاب الثاني بالتحليل. وكان ما اسفر عنه هذا الكتاب هو حصولنا الان على نظرية في الفن. اذ اصبحنا قادرين على الاجابة عن السؤال الخاص ((بأي نوع من الاشياء ينبغي ان يكون الفن لو اريد اتصافه بصفتين هما: الصفة التعبيرية والصفة الخيالية؟. والاجابة هي: ينبغي ان يكون الفن لغة)).

---

١.ص ٣٣٥-٣٣٧.

والفعل الذي يحدث اي تجربة فنية، هو فعل الوعي. وهذا الكلام يؤدي الى استبعاد كل نظريات الفن التي جعلت اصله في الاحساس او انفعالاته، اي في طبيعة الانسان النفسية. ان اصل الفن ليس هناك، بل في طبيعة الانسان باعتباره كائناً مفكراً. وفي الوقت نفسه، فان هذا الكلام يؤدي الى استبعاد كل النظريات التي جعلت اصله في الفهم وجعلته شيئاً مرتبطاً بالتصورات. ومع هذا يستطاع تقدير كل اتجاه نظري من هذين الاتجاهين باعتباره احتجاجاً على الاخر. فنظراً لاعتبار الوعي مستوى من التجربة يتوسط المستويين النفسي والفكري، فمن المستطاع ارجاع الفن الى اي مستوى من هذين المستويين، وهو ما لايختلف عن القول بعدم انتمائه الى الجانب الاخر.

والتجربة الفنية لم تنبعث من العدم. اذ تسبقها في الوجود تجربة نفسية او تجربة حسية انفعالية. وفي حالة عقد مقارنة غير مشروعة بينها وبين الصفة، تدعى هذه التجربة غالباً ((بمادة)) التجربة الفنية. وما من شك في ان التجربة النفسية تتعرض الى حد ما للتحول (وان لم يكن تحولاً على وجه الدقة) مثلما تتحول الخامة، بوساطة الفعل الذي يبعث التجربة الفنية، فهي تتحول من حس الى خيال، او من تأثير ال فكرة. وفي مستوى التجربة الخيالية، يترجم الانفعال الاستاطيقي، الذي لايصح اعتباره لهذا السبب سابقاً في الوجود للتعبير عنه، بل يعد الشحنة الانفعالية التي تصحب تجربة التعبير عن اي انفعال معطى. ويتم الشعور بهذه الشحنة الانفعالية تلوينا جديداً يتلون به هذا الانفعال عند التعبير عنه، وبالمثل يتحول الفعل النفسي الطبيعي الذي كان الانفعال المعطى هو شحنة الى فعل موجه للكائن خاضع لسيطرة الوعي الذي يوجهه. وهذا الفعل هو اللغة او الفن. فهو تجربة خيالية تعد متمايزة عن التجربة النفسية الطبيعية البحتة لابمعنى عدم تضمنها اي شيء نفسي طبيعي، لانها تتضمن على الدوام وبالضرورة مثل هذه الجوانب، بل بمعنى عدم بقاء اي جانب من هذه الجوانب في حالته الفطرية، اذ ان كل هذه

الجوانب تتحول الى افكار وتتحد في تجربة توصـف بانهـا خياليـة نظـراً لشمولها، وحدوثها بفعل الوعي،وخضوعها له.

هذا الفعل الخيالي، باعتباره فعلاً للكلام، يرتبط بالانفعال من نـاحيتين فهو من ناحية، يعبر عن انفعال، عندما يعبر عِنه فاعله على هذا الوجه، فانه يكتشف انه كان يشعر به شعوراً مستقلاً عن التعبير عنه. وهذا هو الانفعـال النفسي البحت الذي كان عنده قبل ان يعبر عنه بواسطة اللغة، وان كان لهذا الانفعال النفسي، بطبيعة الحال، تعبيراته النفسية المناسـبة التـي تظهرفـي صورة تغيرات لاارادية تحدث للجسم، ومن ناحية اخرى، فانه يعبـر عـن الانفعال الذي يشعر به الفاعل الا في حالة تعبيره عنه على هذا الوجه. وهذا هو انفعال الوعي، أو الانفعال الذي ينتمي الى فعل التعبير، غيـر ان هـذين الانفعالين ليسا انفعالين مستقلين، فالانفعال الثاني ليس انفعالاً عاماً بحتاً يتبـع فعلاً بحتاً عاماً للتعبير. انه انفعال فردي تماماً، يتبع الفعل الفـردي الخـاص بالتعبير عن هذا الانفعال النفسي، ولاشيء سواه، فهـو اذن هـذا الانفعـال النفسي ذاته بعد ان تحول بفعل الوعي الى انفعال خيالي مناظر[1] او انفعـال استاطيقي)).

وهنا نصل الى علاقة الفن بالحقيقة، وعن اية حقيقة يعبر، أهي الواقعة المفردة أم حقيقة خاصة بصلات بين الاشياء؟ واذا كان معرفة، فهي معرفـة بماذا؟ وهل هذه المعرفة تنضوي تحت اسم الفعل النظري ام العملي؟ ام هـي مما لايصح معه هذا التمييز؟ واذا كان الفن فعل وعي، فهل هو اشبه بـالفكر الفلسفي او العلمي المعتمد على البرهان والادلة؟ واذا لم يكن كـذلك، فهـل معنى هذا انه شيء بدون فكر، وانه صنو للوهم؟

---

١.كذلك ص ٣٤١-٣٤٣.

يعقد كولنجوود الفصل الثالث عشر من كتابه الثالث للاجابة على هذه الامور. ابتداءً يذكرنا برفضه فيما تقدم للخلط بين الخيال والوهم، والتالي ادخال تعديل على النظرية التي مفادها، بما ان الفن خيال، فهذا يعني انه صورة للتجربة تعمل على تقديم الحقيقي وغير الحقيقي في خلط غير محدد المعالم، ويقوم الفهم بعد ذلك بترسيب الحقيقة منه او بلورتها، وهكذا يغدو للفن بوصفه خيالاً مهمة حقة وهامة في حياة الانسان. وهي مهمة شبيهة بمهمة العالم عندما يتخيل مختلف الفروض الممكنة، التي سيتم بعد ذلك اعتمادا على المشاهدة رفضها او رفعها الى مرتبة النظرية. ووفقاً لهذه النظرية تكون مهمة الفن هي انشاء عوالم ممكنة سيرى الفكر فيما بعد بعضها حقيقيا، او سيحولها الفعل الى حقيقة.

**والتعديل الذي يدخله كولنجود هو:** اذا كان للفن ركنان: خيال وتعبير، وقد فصل القول في معنى الخيال، فيبقى ان يزاد البيان حول التعبير، لان التوسع في شرح الخيال بحيث انتج مثل هذه النظرية التي يراد تعديلها معناه انكار للمهمة الثانية التي هي التعبير، لان اي خيال يقنع بانشاء العوالم الممكنة لن يكون تعبيراً عن الانفعال في نفس الوقت، لان قيام الخيال الانشائي بالتعبير عن الانفعال امر ضروري، وليس مجرد امر ممكن فحسب، وضرورته قد جاءت من هذا الانفعال، اذ هو وحده سيقوم بالتعبير عنه، انما العمل الفني قد تم خلقه للتعبير عن انفعال عند الفنان في هذه اللحظة من حياته، واحداث حياة الفنان من بين العوامل التي ساعدت على بلوغه هذه الحالة الانفعالية من جملة عوامل اخرى، اي ان الفنان حينما عبر عن انفعاله بعمل فني معين، مقيّد بهذا العمل وبهذه الصورة، فالحديث عن امكان خلقه عوالم او اعمالاً فنية اخرى ممكنة غير وارد.

واذا كان ما يقوله الفنان في اية مناسبة معلومة هو الشيء الوحيد الذي كان باستطاعته قوله في هذه المناسبة، واذا كان الفعل الخلاق الذي بعث هذا الافصاح فعلاً من افعال الوعي،-وبناء عليه هو فعل من افعال الفكر - فان

ما يترتب على ذلك بالضرورة هو اعتبار هذا الافصاح محاولة لتقرير الحقيقة، اي انه ليس بالشيء الذي لا يراعى فيه الاختلافات بين الحقيقة والباطل. وما دام الافصاح قد تمخض عن عمل فني جيد، فهو افصاح صادق، اذ لااختلاف بين امتيازه الفني وافصاحه عن الحقيقة.

وكثيراً ما ينكر ذلك وان كان سبب هذا الانكار هو اساءة في الفهم. ولقد تم التفريق بين صورتين من صور الفكر، هما الوعي والفهم. ولما كان الفهم يعني بالصلات بين الاشياء، فمن ثم ومن حيث ان الحقيقة عند الفهم هي نوع معين من الحقيقة، او بمعنى اخر هي حقيقة خاصة بالصلات بين الاشياء، بناء على ذلك يكون للفهم طريقة معينة في ادراكها، هي طريقة البرهان او الاستدلال. والوعي في اصله ليس فهماً، ولذا فهو لا يعلل ولايستطيع ان يفعل ذلك. ونتيجة لذلك، فان الفن في اصله لايعتمد على التعليل والبرهان. لكن اذا ظن ان الفهم -التعليل البرهاني الخ- هو الصورة الوحيدة للفكر، فانه سيعتقد ان اي شيء لايعتمد على براهين لايمكن ان يكون صورة للفكر ومن ثم انه لايكون معنياً بالحقيقة.

وسيستخلص بعد ادراك عدم اعتماد الفن على التعليل، عدم وجود صلة بين الفن والحقيقة. ويستشهد كولنجوود بكتاباته الاولى ويسميها حماقات شبابه، على مثل هذا الظن او الاستخلاص، طالما ان الشاعر طوراً يقول ان محبوبته نموذج للفضائل كافة، وطوراً يصفها بسواد القلب.. فهو لايمكن ان يكون صادقاً ولابد ان نظرته قد اتجهت[1] الى المظاهر والانفعالات وليس الى الحقائق والوقائع.

ويرى كولنجوود بدلاً من ذلك ان الشاعر صادق عندما اعلن هذا او ذاك،انه عبر عن حقيقة ما شعر به. والفن لايمكن ان يقف موقف عدم المبالاة بالحقيقة الا ان الحقيقة التي يبحث عنها ليست حقيقة خاصة بصلات

---

١.يذكر هنا اسماء كتابين من كتبه اورد فيهما هذه الحماقات. انظر ص ٣٥٨.

بين الاشياء، بل هي حقيقة ادراك ما هية الواقعة المفـــردة. والحقـــائق التـــي يكتشفها الفن هي تلك الاشياء الفردية القائمة بذاتها التي تصبح مـــن وجهـــة نظر الفهم ((الاطراف)) التي يضطلع الفهم بتقرير الروابط التي تربط بينهـــا، او ادراكها. ويتميز كل شيء من هذه الاشياء الفردية عنـــدما يكتـــشفه الفـــن بطابعه المفرد المشخص المكتمل الذي لم يتعرض الى اي تجريد بفعل الفهم. فهو يمثل تجارب لم يتحدد فيها بعد، ما يخص الذات، وما يخص العالم الذي تحيا فيه الذات. ولو كانت هذه التجربة هي تجربة الاعجاب بمحبوبة فـــانني لن اتساءل بوصفي شاعراً هل يرجع ذلك الى اختلافها في ذاتها الى حد مـــا عن باقي النساء، او ان ذلك يرجع الى انني لسبب ما في حالة عـــشق ومـــا اقوم به حينئذ هو شيء جد مختلف عن توجيه مثل هذه الاسئلة. فانا اعمـــل على اكتشاف شيء من النوع الذي قد توجه اليه فيما بعد مثل هذه الاســـئلة. واذا اتضح تعذر الاجابة عن مثل هذه الاسئلة فيما بعد. فان هذا لا لن يـــدل على ان الاشياء التي دارت حولها الاسئلة قد أسيء[1] ملاحظتها.

الفن اذن معرفة وهو معرفة بالمفرد وهو بهذا المعنى لا يدل على فعل ((نظري)) بحت متمايز عن الفعل ((العملي)) او بين الفكر والعمـــل، فهـــذه التفرقة لن تظهر الا نتيجة للعمل التجريدي الذي يقوم به الفهم، عندما نعرف كيف نقسم اية تجربة من التجارب الى قسمين: قسم يتبع ((الذات)) والاخـــر يتبع ((الموضوع)) والشيء الفردي الذي يرمي الفن الى معرفته هو الموقف الفردي الذي نلغي انفسنا فيه. ونحن في هـــذه الحالـــة لانعـــي الموقـــف الا باعتباره موقفاً خاصاً بنا، ولا نعي انفسنا الا باعتبارنا مـــستغرقين فيـــه دون تفرقة بين نفسه وبين عالمه، لان عالمه لايبدوله شيئاً اخر خـــلاف الاشـــياء التي يجربها هنا والان. اما نفسه فهي مجرد حقيقة قيامه بتجربة هذا (هنـــا) وهذا (الان) وانما يبدو عمل الفنان للمشاهد فقـــط متـــضمناً ناحيـــة نظريـــة

---

١.كذلك ص ٣٥٩.

وناحية عملية. كما ان التعرف على هذه الملامح هو عمل الباحث النظري في الاستاطيقا[1].

واذا كان الفن في اصله لا يحتوي على اي شيء يرجع الى الفهم، لانه في اصله فصل نبلغ بوساطته الوعي بانفعالاتنا، فان هذا لا يجب الا يفهم منه ان الانفعالات النفسية هي الانفعالات الوحيدة التي يستطيع الفن التعبير عنها، كما يجب الا يفهم منه الا يحتوي موضوع اي عمل فني اي شيء من صنع الفهم، اي خلو الفن من اي شيء يرجع الى الفهم، وان اي عمل فني يحتوي على اشياء ترجع الى الفهم، انما يتضمنها لا باعتباره عملاً فنياً، بل باعتباره عملاً من نوع معين، اي انفعالات لا تنبعث الا بوصفها شحنات انفعالية لا افعال فكرية.

والصحيح انه عند فحصنا لاي عمل فني نجد فيه انفعالات يعبر عنها وانها تتضمن بعضاً من الانفعالات الفكرية التي لايمكن ان يشعر بها سوى كائن مفكر ويتم الشعور بها في الواقع لان مثل هؤلاء الكائنات يستخدمون عقلهم بطرق معينة، والشحنات الانفعالية التي تظهر في هذه الحالة ليست شحنات خاصة بالتجربة النفسية البحتة او خاصة بالتجربة في مستوى الوعي البحت بل هي خاصة بالتجربة الفكرية او بالفكر في اضيق معنى للكلمة. ولما كانت انفعالات المستوى الواعي والمستوى الفكري في التجربة اخصب بكثير من انفعالات المستوى النفسي البحت كما اتضح لذا لاعجب اذا استقيت[2] موضوعات العمل الفني في اغلب الاحيان من الانفعالات المنتمية الى هذين المستويين العاليين. ويضرب كونجوود بامثلة من موضوع روميو وجوليت الذي لم يكن سبب ابتداعه التجاذب الجنسي فحسب، بل وعي كائنين

---

١.ذكرناه هنا وليس مع القسم الثالث عن دور الفن التربوي لتسهيل فهمه. انظر المصدر ذاته ص ٣٦٠-٣٦٤.

٢.انظر الفصل الحادي عشر.

في حالة حب او عشق لاتصالهما بموقف اجتماعي وسياسي معقد، وشكسبير يعبر هنا ليس عن انفعال شهوة جنسية بل عن انفعال منبعث من ادراكه الفكري لما يحدث عندما تصطدم العواطف على هذا الوجه بالأحوال الاجتماعية والسياسية وكذلك تخيله للملك لير، ليس كعجوز يعاني البرد والجوع، بل كوالد يعاني من هذه الاشياء بعد ان كانت بناته سبباً في وقوعها، وبغير فكرة العائلة، وتصورها عن طريق الفكر اساساً لاخلاق المجتمع، ماكانت مأساة ((لير)) لتظهر الى عالم الوجود.

والمهم انه عندما يحول الشاعر التجربة الانسانية الى شعر فانه لايقوم بتنسيقها، بان يفصل الجوانب الفكرية، ويبقى الجوانب الانفعالية، ليعبر عن هذه المتبقية، ان ما يقوم به الشاعر هو خلط الفكر ذاته في الانفعال. اي انه يفكر بطريقة معينة ثم يعبر بعد ذلك عن كيفية الشعور عندما يفكر على هذه الصورة. ويضرب كولنجوود امثلة على هذا مما عبر عنه ((دانتي)) وعبر عنه ((دون)) في قصيدته المرآة ((Thc Glassc)) وعبر عنه اليوت فيما اسماه كولنجوود اعظم قصيدة ظهرت باللغة الانجليزية في القرن المنصرم (القرن العشرين) قصيدة[1] ((الارض الخراب)).

هذا لايعني ان لكل شاعر مذهباً فلسفياً وانما يعني ان الشعراء يشاركون في سبل التفكير هذه ويعبرون عنها في اشعارهم وبالتالي كيف يختلفون في تعابيرهم الشعرية عن تعابير الفلاسفة؟.

ويرفض كولنجوود ان يكون الاختلاف سببه الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر التي يستخدمها الفلاسفة فهناك فلاسفة كتبوا شعراً لايصح اعتبارهم شعراء، او في التمييز بين الاستخدام العاطفي للغة، والاستخدام العلمي لها، فهذا التميز كما سبق ان اوضحنا امر وهمي، كما لايقوم في

---

١.ص ٣٦٤-٣٦٨.

التفرقة بين اللغة التي تعبر عن الانفعال والتي تعبر عن الفكر، اذ ان اللغة كلها تعبر عن الانفعال، ولايقوم كذلك في الاختلاف بين اللغة في صورتها الاصلية باعتبارها تعبر عن انفعالات الوعي واللغة بعد صبغها بصبغة الفكر، اذ ليس ثمة ما يحول دون تعبير الشاعر عن انفعالات الفكر.

ويبدو ان احسن وسيلة للتمييز بين الشاعر والفيلسوف هو التمييز بين عرض الفكرة ومناقشتها، باعتبارهما يمثلان جانباً ساكناً، وجانباً ديناميا، للفكر فمثلاً لم تكن مهمة القديس توما الاكويني هي تفسير مذهب التوماوية، بل الاهتداء اليه، اي اقامة براهين تهدف الى نقد الاراء الفلسفية الاخرى، وعن طريق هذا الوصول الى رأي مرضٍ او مذهب مرض له ولقرائه. فما يحاول ان يعبر عنه اي فيلسوف هو جهد الفكر ومخاطراته اي التجربة التي صادفها خلال هذه المخاطرة، اما عند الشاعر فيغلب الظن انه لاوجود لدينامية في التفكير من هذا النوع، فهو يلغي نفسه مزوداً بأفكار معينة، ثم يقوم بالتعبير عن حالة الشعور بالتزود بهذه الافكار. ((ويمكن اذن وصف الشعر عندما يصدر عن مفكر ويوجه الى جمهور من المفكرين بانه قد عبر عن انفعال فكري اعتمد على التفكير بطريقة معينة، في حين ان الفلسفة هي الانفعال الفكري القائم على محاولة التفكير بطريقة افضل)).

لكن كولنجوود ينتهي الى زعزعة حتى هذه التفرقة فيصفها بانها مفتعلة وعفوية اذ لايوجد سبب – عنده – يحول دون قيام التجربة الفكرية الخاصة بانشاء النظرة الفلسفية او نقدها، بتزويد الشاعر بموضوع، لا يقل خصباً عن مجرد اعتناق فكرة او اتباعها، وبناءً على ذلك تكون التفرقة بين الكتابة الفلسفية والكتابة الشعرية او الفنية، وهذا ينطبق على الكتابة التاريخية والعلمية، إما وهمية كلية او هي لاتنطبق الا على الاختلاف بين الكتابة الفلسفية الرديئة والكتابة الشعرية الجيدة، او بين الكتابة الشعرية الرديئة وبين الكتابة الفلسفية الجيدة، او بين الكتابة الرديئة والكتابة الشعرية الرديئة، فالفلسفة الجيدة والشعر الجيد ليسا نوعين مختلفين من الكتابة، بل هما نوع

واحد، واذا كان ثمة شك في هذا تعودنا على تصور الفنان وكانه منعزل عن احوال عصره ونشاطه، وكفرد في زمرة لايهمها شيء خلاف ان الفن للفن، وعلى ترداد تصور ان هناك اسلوباً فنياً في الكتابة مختلف غاية الاختلاف عن الاسلوب اللافني الذي يتبعه العلماء والفلاسفة. الا انه مجرد ادراك ان الفن لغة، واللغة شيء واحد ستتلاشى هذه التفرقة، وكذلك التفرقة بين كاتب بحث او اديب، وكاتب تطبيقي (عالم او مؤرخ[1] الخ)، وهذا كله جائز في الكتابة الرديئة اياً تكن.

## هـ- محاولة اقامة علم وصفي او تجريبي:

وبتأثير المنهج العلمي الذي توسع ليشمل علوم اجتماعية وانسانية اخرى، وبتأثير ازاحة كثير من الغموض عن طبيعة العمل الفني وانحسار التفسيرات الحدسية والميتافيزيقية الذاتية الخاصة حيث انحسرت الفروق بين العلم والفن. جرت محاولات من عدة اطراف لاقامة الفن على اسس علمية موضوعية او وصفية. ومن هذه المحاولات الاتجاه التجريبي ويمثله فخنروبولو والاتجاه الوصفي الموضوعي ويمثله سوريو وباايير[2]. يستخدم الاتجاه التجريبي الاستقراء في كشف الجمال الموضوعي بادئاً بالواقع

---

١.ص ٣٧١-٣٧٢ بعد ذلك يتكلم كولنجوود عن المتذوق بأنه يعيد تجربة الفنان وان الفنان يُشرك متذوقيه ويكتب لهم ففرديته ليست مرجعية ولا عدم مشاركة مع الفنان.

٢.هويسمان-السابق- ص ٩٠-٩٥. كما يلي: حول تفاصيل عن ما يسميه هويسمان ((علم الجمال السفلي)) وعن فخنر ومن سبقه، وتفاصيل عنه وكذلك عن تين، (ص ٩٠ فما بعد)، واهم من سبق فخنر آلن (١٨٧٧) وهلمولتز وبرول وستومف، وفندت (اول مؤسس لمختبر في علم النفس في ليبزج ١٨٧٨)وسبنسر ففخنرلم يبتدع الجمالية العلمية، بل وضعها في شكل مقبول ص (٩٣)، ومثال تجربة مثلثات الكرتون الابيض ص (٩٤) ثم نقد شاسلر على فخنر ص (٩٥).

المحسوس لكي يتوصل الى تعيين القطاع الذهبي، وفي سبيل ذلك قام فخنر بتحليل مئات من الاشكال والمساحات ووضع عدة جداول احصائية وبيانية.فمثلاً يقيس شدة الاحساس ذات الطابع الذاتي الكيفي عن طريق قياس منبهاتها الموضوعية الكمية، منهجاً يقيس به لذة الشعور بالجمال، وهي لذة داخلية وشخصية، بدراسة الاشياء التي تحدث اللذة في نفوسنا والتي تكون السمة الجمالية فيها خاضعة للقياس، حتى يصل الى القطاع الذهبي الذي يمثل في نظره حصيلة الكم الاعجابي لاذواق المشاهدين، وقد عمد الى تجارب مبسطة جداً من موضوعات محددة هي الاشكال الهندسية، مستطيلات، أو نوافذ على شكل مستطيل او مربع او مدور، بعد ان يعزل عنها الزجاج وكل ما تؤثر على الشكل الهندسي. كما اقام تجاربه على مستطيلات من الكرتون الابيض بنثرها على سطح اسود ليعرف احسن النسب بين الطول والعرض واستخدام ٣٠٠ رجل وامرأة.

وواضح هنا ان هذا منهج تحليلي تجزيئي، والواقع ان الموضوع الجمالي ليس بهذه البساطة ولا هو مجموعة قطاعات واجزاء، بل كل موحد في تقويمه كل الاعتبارات الاخرى، وجودة في البناء، والاشياء الاخرى التي عزلها فخنر، ولم يجرؤ فخنر على قياس موضوعات فنية معقدة وهذا ينطبق على تجارب بولو على الاحساس باللون وحتى عندما حاول البعض استخدام هذا المنهج التجريبي في مسابقات جمال الاجسام (البشرية) ووضعوا شروطاً استقرائية للتحكيم في هذه المباريات عن الطول والعرض والصدر ولون الشعر والعينين الخ لم تكن هذه المقاييس كافية لاصدار الحكم النهائي لان ثمة عاملاً اغفلوه وهو ما يثير الاغراء والفتنة في النفس، فقد تجتمع كل هذه المقاييس في فتاة ومع هذا تكون كالتمثال الجامد كما ان هذا القطاع الذهبي، ما هو الا تعميم يقوم على التجريد، ويغفل كافة الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية. غير اننا قد نستفيد عملياً من رصدنا للحكم الاعجابي في ميدان الدراسات التطبيقية. ويقدم هويسمان عن[١] شاسلر نقداً

---

١.جون ديوي– السابق– عرض لنظرية تين مع رده عليها ص ٥٥٥.

للمنهج الفخنري ((ان المنهج الفخنري هو معدل اعتباطي لاحكام اعتباطية اعطتها مجموعة اعتباطية من اشخاص انتخبوا بطريقة اعتباطية)) ويضيف هويسمان: ان الاحصاء ليس دائماً صحيحاً في ذاته، وقد حاول فخنر تأكيد - عدده الذهبي بدراسة المئات من الاحجام والاشكال واللوحات الشهيرة فكانت النتيجة غير مجدية.

اما المنهج الموضوعي او محاولة اقامة علم موضوعي وضعي، وقد طبقه سانت بو على النقد الادبي، وهو يهتم لا بالفنان بل بالعمل الفني، ويهمل ان يكون معيارياً وهو لا يتعامل بما ينبغي ان يكون، بل بما هو كائن وكأن العالم او الناقد هنا امام ظواهر موضوعية مستقلة، كما هو الحال في علم النبات مثلاً. وربما كان تين من اتباع هذا المنهج الوصفي، حيث حاول ان يعين خصائص الاعمال الفنية على اساس: الجنس والبيئة والزمان (اي الانسان والمكان والزمان) بالنسبة للعمل الفني لكن سوريو وبايير لا يتعاملان مطلقاً مع الفنان او المنتج، بل مع العمل الفني فقط كظاهرة موضوعية، وكشيء، ودونما اي تعلق بمنتجه، لكن سوريو يقيم علمه هذا على اساس فلسفي، اما المحاولة الثانية فهي محاولة ريمون باير (١٨٩٨-١٩٥٩)، وقد فطن باير الى الاعتراضات التي تحول دون قيام علم موضوعي للجمال وهي: ان علم الجمال علم كيف في حين ان العلوم جميعا كمية وهي اي الاستطيقا (اي علم الجمال) مشوبة بعامل ذاتي في حين ان العلوم جميعا موضوعية، وهي ذات طابع فردي او جزئي او خاص من حيث الموضوع، في حين ان كل علم هو بالضرورة علم بالكلي او العام. لكن باير يرى ان هذه الصعوبات يمكن ان تزول اذا استخدمنا معها المنهج الملائم، وهو قطعاً ليس واحداً من المناهج التي فشلت معها كالمنهج الميتافيزيقي والمنهج السيكو-فيزيقي، والمنهج السيكولوجي، ثم المنهج الاجتماعي، وهذا المنهج الذي يقترحه باير هو المنهج الذي يستند الى ((واقعة اجرائية))، اي يهتم بمظاهر الفن ومبدأ تأثيراته ونتيجة اجراءاته باعتبار الجميل شيئاً واقعياً يدرس على اساس الملاحظة، ويهمل كل ما ليس مسجلاً ومحسوساً بوضوح، وكل ما خرج الى الانجاز وتحقق، وهكذا يحبس عالم الجمال نفسه في ((العمل الفني)) ضارباً صفحاً عن كل استطيقا ذهنية،

وعن كل تعلق لذات الفنان في التعرف على المفهوم الفني، وقد وجهت الى هذه المحاولة نقدان أوضحت ان كل ما تقدمه هذه المحاولة لا وصف عالم العمل الفني، وانما تحديد بنائه الموضوعي، لكن هذا لا يوصلنا الى فهم طبيعة الخبرة الجمالية بوصفها تجربة مباشرة يعيشها الوجدان، بمعنى انه ينبغي التمييز بين المقولات البنائية والمقولات الوجدانية، الاولى باطنه في صميم العمل الفني او الموضوع، في حين ان الثانية تفترض مشاركة من جانب الذات (سواء كانت الذات المنتجة او المتذوقة) والواقع ان الموضوع موجود من اجل الذات، فليس في وسعنا ان نحصر العمل الفني في ابعاد الموضوعية البحتة.

ولا ان نصفه من الخارج وان نقتصر على تحليل مقولاته البنائية، وكانه واقعة مادية بحتة وليس ظاهرة بشرية ويمكن القول باختصار كنقد عام لكل هذه المحاولات التجريبية والوصفية الخ انه يوجد فرق بين الفن وبين علم الفن، بين الشعر ونقد الشعر والادب ونقد الادب، حتى اذا امكن اعتبار النقد نفسه من منظار آخر قطعة ادبية، لكنه من حيث هو علم نقد او علم جمال ليس كذلك، ومن جهة اخرى فان شرط الموضوعية مستحيل او لايمكن ان يكون كاملاً لان الذات لاتقف موقف سلبيا، بل تواجه الموضوع الجمالي او العمل الفني بمجموع خبراتها الفنية وسواها، كما ان العمل الفني ليس مجرد موضوع صلب منظم متباعد(عنا) بل موضوع مؤثر متودد مفعم بشحنات وجدانية.

ومع اننا وجدنا ان الدراسات حول الفن تميل الى وجود جانب معرفي وموضوعي وتعبير عن شيء وحقيقة كما وجدنا عند ديوي، وميرلوبونتي وهيدجر وكاسيرر وسوزان لانجر وهربرت ريد وآخرين وهو ما يعطي نوعا من التلاقي عند المتذوقين، ونوعاً من السمات العامة لهذه الحقبة التاريخية في الفن او تلك ، الا ان هذا لايمكن ان يصل الى حد ((موضوعية محايدة)) كما هو الحال في مواضيع العلوم الطبيعية، وهذا العيب ليس لاحقاً بمحاولات اقامة علم لامعياري، علم وصفي موضوعي عن الفن والجمال فحسب بل هو لاحق بمحاولات اقدم من هذه لاقامة علم اخلاق وصفي لا معياري، بل وحتى بالنسبة لعلم النفس الفسيولوجي والسلوكي بالنسبة

للحالات النفسية ذات التوتر الكيفي، ولذلك اتجه الباحثون في هذا المجال الى استخدام الطريقتين التجريبيـة(الكميـة) والاسـتبطانية فـي نهـج البحـث السيكولوجي، وهذا ما حصل بالنسبة لعلماء الاجتماع المغرقين في نـزعتهم التجريبية والمتجاهلين للبنية الداخلية للجماعات الانسانية، وقد تكـشف هـذا التراجع المتزن عن ظهور المنهج السوسيومتري عنـد مورينـو وجـرفتش واخرين. ومما له دلالة ان الدراسات الجمالية المتـأخرة تتميـز باسـتيعابها لمعظم الاتجاهات، يتضح ذلك عند جاريت وهربـرت ريـد[1] وكولنجـوود وفالنتان فلدمان وهنري فوسيللون ودنس هويسمان[2].

وعلى كل حال فلا بد من الاحتراس فالعلم في تقدم ومن يـدرينا مـا سيطلع به مستقبلاً بحيث يمكن حل جميع هذه الاعتراضات، خصوصاً بعـد بداية مرحلة جديدة من الكشوف في حقـول الـدماغ والجينـات والعقـول والالكترون.

---

١.قد اوضحنا مفصلا وفي عدة مواضع من كتابنا هذا آراء ريد وكولنجوود وهويـسمان، مع عرض آراء ريد وكولنجوود العامة في الفن.

٢.حول التفاصيل عن محاولة اقامة علم وصفي تجريبي: ابو ريان السابق- ص ٤٨-٥٤، ٧٥-٨٠، ١٨-١٣٢، وزكريا ص ٣٥٠-٣٦٧ وحلمي مطر مقدمـة. ص ٨٨-٩٦، وقارن بفؤاد زكريا التفكير العلمي. ص ١٩٥ فما بعد.

# القسم الثالث

## الشعر والفن ودورهما على ضوء مشكلات العلم اليوم

### أ- مخطط عن النشأة الاجتماعية للفن والتفسيرات الاربعة لنشأته:

**مقدمة:**

ساعد اطلاع الانسان المتزايد على التاريخ الاولى للفنون على تأكيد نشأة الفن نشأة اجتماعية، او ذات ارتباط بالنشاط الاجتماعي والنفسي والفسيولوجي للانسان والجماعة وانه ليس مجرد نشاط عفوي او زائد.

ومن المفيد ان نتبع تحولات هذا الارتباط وشكله تاريخياً (في فترات محددة) وعند بعض الفلاسفة كما يعرضها لالو في كتابه ((الفن والحياة الاجتماعية)) قبل ان نمضي الى تشخيص بعض النظريات التي تربط الفن بالعمل او بالسحر الخ، يرى لالو ان بحث الجمال في علم الاجتماع يرجع الى زمن اقدم مما تشير اليه الكلمات التي تعرب عنه، فهذا المبحث يؤلف، من الناحية التاريخية، اول اشكال علم الجميل. ذلك ان الفن انما حظي باهتمام الفلاسفة، اول ما حظي من حيث شروطه، ومن حيث نتائجه الاجتماعية بوجه خاص. وقد خلّفت النظرة الى الوظيفة الاجتماعية لعلم الجمال بحسب نماء العلوم المختلفة، ومنها الدراسات الفنية قواعد جديدة اقوى، ففي بادىء الامر كانت دراسة الجمال بحثاً اخلاقياً وسياسياً محضاً لدى افلاطون وأرسطو: فالفن في نظرهما من شأن المدنية، يشاركها احوال الاوج والحضيض، وينبغي له ان يخضع خضوعاً تاماً لحاجاتها مثل خضوعه لصور مثلها الاعلى. وفي القرن الثامن عشر كان هذا المبحث بحثاً

فيزيولوجيا، مثلاً لدى دوبوس Dubos صاحب نظرية الاقليم والوسط. وكان مبحثاً نفسياً بوجه خاص عند ((كانت)) حيث يقف في موضوع الجميل موقفاً فردياً بالدرجة الاولى، ولكن موقفه يغدو بصراحة موقف عالم اجتماع حين يعالج شؤون الفن لانه لايؤمن بامكان ابتكاره إلا في المجتمع، وقد تصور العلماء الوضعيون والاشتراكيون في الجيل التالي علم اجتماع مستقل يؤلف المبحث الجمالي قسماً من اقسامه: فالفن وضيفة جمعية، وينبغي ان يصبح كذلك على نحو اوسع في حال إنسانية خاضعة لمزيد من التنظيم العقلي، بعد زوال أزمنتا الفردية الفوضوية العابرة.

وقد اخضع كونت وبردون الفن إن لم نقل انهما أرجعاه، لوظائف((حيادية جمالياً)) مثل الحرف والحكومات بل والعلوم، بدون ان يفهما حقا السمات النوعية التي تميز الفن وتجعله ذا استقلال ذاتي نسبي بالاضافة الى سائر المؤسسات الاجتماعية ومنذئذ طرحت مشكلة الفن في شكلها الاجتماعي طرحاً نهائياً. وجهد ((تين))Taine في رسم تركيب عاجل يضم معطيات مكتسبة قبلاً: رصف (اكثر من دمج) عناصر مختلطة هي بأن واحد فيزيولوجية ونفسية مثل العرف الى جانب عناصر اجتماعية مثل اللحظة وعناصر اكثر تعقيداً كا(الوسط) وظلت وجهة النظر النفسية سائدة في مبحث الجمال الاجتماعي لدى غويوGuyau ، وتارد Tarde، ونددت Wundt: فالحياة الاجتماعية ليست سوى اتساع وقائع الطبيعة الفردية وتطبيق منحرف لها حسب قوانين الانتشار السوي للحياة للتعاطف، او التقليد، وللنزوان المبدع اخيراً . ويبدو الفن، تبع هذه المبادىء، نفسيا بجوهرة، واجتماعياً بالعرض. واخيراً فان علماء الاجتماع الحقيقيين المعاصرين مثل (كروس)Grosse و (هيرن) Hairn وكثيرين غيرهما يقتصرون منهجياً على بحوث تتناول فترة واحدة من فترات الفن، ولا سيما الفترة البدائية. بل انهم يقتصرون ضمن هذه الفترة على فن واحد او على فن بعض القبائل رغبة في مزيد الحيطة. وكذا فان قسماً كبيرا من افضل

البحوث المتأخرة تستند على علم الاقوام (انتوغرافية): مثـال ذلـك بحـوث (هادون) Haddon في الفن التشكيلي، وبحوث(فلاشك)Wallaschek فـي الموسيقى، وبحوث (كومير) Cummere في الشعر.

ومن المهم- والكلام ما زال لـ(لالو) ان تستخلص منـذ الان بعـض المعطيات الأعم من هذه الدراسات المتخصصة، من غيـر ان نقـف، لغلـو وسواس، عند هذه الفترة الابتدائية التي تتميز بانهـا تطلعنـا علـى اصـول الوظيفة الجمالية اصولها الافتراضية على الاقل، ولكنها تقع في سوءة انهـا تقدم لنا هذه الوظيفة في اغمض اشكالها، واكثرها اختلاطاً بعناصر ((حيادية جمالياً))، الاشكال التي تحقق طبيعتها النوعية على نحو اقـل مـا تحققـه اشكال الفن الاكثر تقدماً، وهذه الاشكال وحدها تجلو طبيعتهـا فـي حالهـا المحض[1].

## نظريات تفسير نشأة الفن:

هذه اللوحة التي يقدمها شارل لالو واسعة جداً، وسوف نقصر انفـسنا لتتبع جزئية واحدة سنتوسع فيها ما امكن التوسـع ومـا أسـعفتنا المراجـع والمعلومات من هنا وهناك، وتتعلق بالتفسيرات الممكنة الاكثر انتشاراً اليـوم لتفسير نشأة الفن، وعلى وجه التخصيص لتفسير الايقاع.

وهذه التفسيرات، حسب ما اعرف، ومن حيث الاهمية والـشيوع اربعـة وهي (والترتيب ليس حسب الظهور، والاهمية).

---

١.شارل لالو - السابق-ص ٥-٧، ونجد موقفاً معدداً للمدارس وناقداً لها عند كولنجوود - السابق- ص ١٦ والفصل الرابع ص ٧٧ فما بعد.

١- تفسير الفن والايقاع بربطه بالعمل الجماعي، كما يمثلها بوخر (بوشر) في بعض الكتب العربية وتومسن (طومسن) في بعض الكتب العربية) وبعض الانتقادات عليها.

٢- التفسير الجنسي-الفيزيولوجي، كما يمثلها براون وبرجلر وآخرون مع نقدها (وممثلها الاشهر هو فرويد ومدرسة التحليل النفسي).

٣- التفسير التكاملي، كما يمثله يوسف سويف، بالاستناد على عناصر من النظريات السابقة، وكذلك على كوفكا وحتى برجلر، وآخرين.

٤- نظريات ربط الفن بالسحر والدين، او بالتوازي بين الفن وهذين، عند كل من تومسن، وهربرت ريد، وشارل لالو، وكومباردو، وكولنجوود (بعض هؤلاء ناقد لآخر).

## التفسير الاول: ربط الفن والايقاع بالعمل الجماعي (تومسن وبوخر):

### اولاً: تومسن:

يحاول تومسن- مستفيداً من محاولة بوخر، ولكن على ضوء شواهد ومستندات جديدة ان يقدم تفسيراً لاصل الشعر، وتوجد اشارة عند تومسن الى محاولة[١] بوخر هذه، لذلك سنقصر كلامنا على تلخيص موسع لكتاب ج تومسن ((الماركسية والشعر)) وكنا قد استفدنا من هذا الكتاب في بداية البحث، عند الحديث عن ازمة الشعر والفن اليوم.

يلاحظ تومسن انه لا يمكن دراسة الشعر البدائي في الاداب القديمة المكتوبة لانه بطبيعته غير مكتوب. انه قبل الكتابة، وفي احوال شاذة فقط نجده مكتوباً فيجب دراسته كما نجده الان على ألسنة المتوحشين في هذا العصر. وبما ان الشعر شكل خاص من الكلام، علينا دراسة اصل الكلام،

---

١ .تومسن- كتابه السابق- ص ٢٣.

وهذا يعني ان علينا دراسة اصل الانسان نفسه،لان الكلام هو ميزاته الخاصة،اي علينا ان نعود الى البداية تماماً.لكننا[1] ما زلنا بعيدين عن الفهم التام لكيفية ظهور الانسان لكن هناك نقطة رئيسه اتفق حولها العلماء هي تميز الانسان عن الحيوان بصفتين رئيسيتين: هما استعمال الكلام وصنع الادوات.

ويقدم تومسن موجزاً مركزاً لما حدث منذ ارتقى الانسان مرحلة ((القردية))، وبالقدر الذي يساعد على فهم طروحاته لاحقاً عن نشأة الكلام والشعر. والصورة من الايجاز والتركيز لدرجة انه لا يحسن لنا لفائدة القارىء تلخيصها- بل اغناؤها بمراجع لنا ولغيرنا ونقترحها لفهم هذه الصورة.

ولنتابع تومسن عنها ((تختلف مجموعة حيوانات المقدمة (الانسان والقردة) عن رتبة الفقريات السفلى بأنها تستطيع الوقوف واستعمال الاطراف الامامية كأيدي.

---

١.انتهينا من كتابة كتاب كبير كنا نعده منذ عقد من الزمان عن نظرية التطور، دراسة فلسفية واجتماعية وعلمية، ولاغراض هذا البحث ومن اجل المصادر عن هذه النظرية. انظر بحثنا، نظرية التطور في مسارها التاريخي والنقدي. مجلة كلية الاداب جامعة الكويت، ١٩٧٣: وبحثنا الاخر: (الفلاسفة العرب ونظرية تطور الطبيعة) قسمان أول وثانٍ. آفاق عربية عدد (١) وعدد (٢) ١٩٨٥ وكذلك بحثنا الاثار ((الاجتماعية لنظرية التطور)) مجلة الاديب المعاصر، العدد (٢٩) ١٩٨٥.

وكذلك: نشأة الحياة. ضمن محور (سرّ الحياة) ندوة المجمع العلمي العراقي ١٤/ ٦/ ١٩٩٨، طبع في كتاب من قبل المجمع العلمي العراقي، باسم ((سرّ الحياة بين الفلسفة والعلم)) بغداد ٢٠٠٠م/ ١٤٢٠.

وجاء هذا التطور الذي صوحب بتقدم تطوري في اجهزة المخ من ظروف المحيط الخاصة. لقد كانت هذه الحيوانات تسكن الغابات وهي حياة تتطلب الخفة في الحركة والتعاون الوثيق بين اللمس والنظر والرؤيا الامامية والسيطرة العضلية الحساسة. وحالما تطورت الايدي خلقت للمخ مشاكل وامكانيات جديدة. وهكذا كانت هناك علاقة وثيقة بين المخ واليدين منذ البداية. ويختلف الانسان عن القردة في مقدرته على المشي وعلى الوقوف، وقد ارتأى البعض انه تعلم المشي بنتيجة خروجه من الغابة ورجوعه ثانية الى الارض ومهما يكن فإن التقسيم بين وظائف اليدين والقدمين اصبح كاملاً عنده، وفقدت اصابع القدمين قابليتها على القبض، بينما اكتسبت اصابع اليدين قابلية ودرجة من الاتقان لم تعرف عند القردة، فمع ان القردة تستطيع ان تستعمل العصا والحجارة فان ايدي الانسان وحدها تستطيع ان تصنع منها ادوات[١].

---

١.قدمنا عدة لوحات عن هذا التطور الى الانسان، عن دارون: اصل الانواع،ترجمة اسماعيل مظهر، بغداد ١٩٧١، وانجلز: جدليات الطبيعة. ١٩٧٠ ص ٢٣٦-٢٥٢، وكذلك روبرت ليبرمان:الطريق الطويل الى الانسان ترجمة د. ثابت جرجيس قصبجي. بيروت ١٩٦٣. ص ٥٤-١٩١، وجون لويس: الانسان والارتقاء، ترجمة عدنان جاموس. دار الجماهير (بلا تاريخ) ص ٢٦-٣٩. وبالانجليزية

F. Engles: The part played by labour in the Transition from Ape to man. 2 nd Ed. Mosocw (no date) pp.5- 27.

وله ترجمة بالعربية في (٢٢) صفحة. وشارلس دارون:

CH.Darwin: The descent of man, and selection in relation to sex. In Great books of Western world. No(--) london. Part 1. From (CH1-10 ch. 7. PP 253- 263).

وجاءت هذا الخطوة حاسمة. فقد فتحت طريقة جديدة للحياة، فبدأ الانسان مزوداً بالادوات، بانتاج وسائل معيشة بدلاً من مجرد جمعها. وبدلاً من مجرد التقاط ما تقدم الطبيعة. اخذ يحرث الارض و يزرعها ويسقيها ويجمع الحاصل ويطحن البذور ويخبز الخبز، واستعمل الادوات للسيطرة على الطبيعة، وفي صراعه للسيطرة عليها اخذ يشعر بها كشيء تحكمه قوانينه الخاصة المستقلة عن ارادته.

وسريعاً ما تعلم كيف تحدث الاشياء ومن ثم كيف يجعلها تحدث. وعندما اخذ بمعرفة الضرورة الموضوعية لقوانين الطبيعة حصل على قابلية استعمالها لخدمته. لم يعد عبداً لها بل اصبح سيدها.

وحيث انه لم يستطع في مواضع اخرى ان يفهم الضرورة الموضوعية لقوانين الطبيعة، اعتبر العالم المحيط به كما لو كان طيعاً للتغير بعمل ارادي كيفي، فكان ذلك بداية السحر. وعليه يمكننا وصف السحر بانه تكنيك وهمي يستخدم في محل التكنيك الواقعي، او بالاحرى انه التكنيك الواقعي بمظهره الذاتي. انه عمل فيه يحاول البدائيون ان يفرضوا ارادتهم على الطبيعة بمحاكاة العمليات الطبيعية التي يريدون حدوثها، فاذا ارادو مطراً يقومون برقصة يحاكون بها تجمع الغيوم وصوت الرعد وسقوط المطر، معتمدين على المحاكاة، والتمثيل الرمزي ((وضع سهم في رمز لعدو او حيوان، بالرسم وبتمثال او ماشابه)).

---

١.هذه الاشارة الى استحضار المطر او الخصب بطقوس ورقص وتمثيل الخ يشار اليه والى امثالها عند معظم الباحثين الانثروبولوجيين والمنظرين لنتائج دراساتهم، بتفسيرات عديدة، منها تفسير تومسن وبوشر (او كارل بوشر- السابق- او بوخر) حسب اختلاف رسم هذا الاسم في لغتنا، كتاب تومسن -السابق- ص ١٠-١٢ وحول تفسيرات مشابهة او مختلفة، شارل لالو- السلبق- ص ٢٩٨، وكولنجوود -السابق- ص ٨٦-٩٨، و هربرت ريد-السابق- ص ٢٢.

معالجة تومسن تختلط فيها مسألتان: ارتباط الشعر بالسحر، وعلينا توضيح احتفاظ الشعر -حتى بعد استقلاله- بهذا الطابع، والمسألة الثانية نشاة الايقاع وتحوله الى شعر. ومع ان القسم الاول او المسألة الاولى تقع ضمن الحل او التفسير الثالث الذي سنقدمه مستقلاً لاحقاً، الا انني سأعرضه هنا وليس هناك، بسبب طبيعة معالجة تومسن للصفة السحرية للشعر من خلال نظريته عن العمل الجماعي.

**والان لنوضح الامر:**

المسالة الاولى المتعلقة باتصاف الشعر بطابع سحري تتضح من تعريف او فهم تومسن لمعنى السحر، وهو ما سبق بيانه قبل سطور، ونعيده: انه تكنيك وهمي يستخدم في محل التكنيك الواقعي، او بالاحرى انه التكنيك الواقعي بمظهره الذاتي. السحر عمل يحاول فيه البدائيون ان يفرضوا ارادتهم على الطبيعة بمحاكاة العمليات الطبيعية التي يريدون حدوثها[1].

---

١.وعلى سبيل المثال يذكر تومسن رقصة البطاطا وهي احدى رقصات قبائل الموري: ((كثيراً ما تهلك النبتة الناشئة عندهم بريح شرقية، وعليه تخرج الفتيات الى الحقول يرقصن بشكل يحاكين اندفاع الريح والمطر ونمو الحاصل بحركات اجسامهن. وعندما يرقصن يغنين داعيات الحاصل الى الاقتداء بهن. إنهن يقمن في الخيال ما يردن في الواقع. هذا السحر هو تكنيك وهمي يحل محل التكنيك الحقيقي الواقعي، ولكنه بالرغم من وهميته ليس عقيماً فمع انه ليس للرقص اي تأثير مباشر على البطاطا فإن له تاثيراً مفيداً على الفتيات انفسهن. فبعد ان يوحين الى انفسهن بأن الرقص سينقذ حاصلهن يسرعن مجدات لواجبهن في العناية بالبطاطا بثقة اكبر ومن ثمة بهمة اكبر مما كان. وعليه فان لذلك الرقص تأثيره على الحاصل في الاخير. انه يغير حالتهن الذاتية الى واقعية ومن ثم يغير الواقع بصورة غير مباشرة)). تومسن- ص ١٥.

والان كيف يتضح هذا الطابع السحري في الشعر، ويتعمق الى حد المطابقة كلما رجعنا الى الشعر الاقدم، وعند البدائيين على وجه اوضح؟ يجيب تومسن بضرب امثلة متعددة من اقوام ما زالت بدائية، يظهر في شعرهم وهو غناء مصحوب بحركات جسمية، وله طابع جماعي، الطابع السحري طابع محاولة تغيير في العالم الخارجي بالتمثيل والتشبيه، لغرض فرض الوهم على الحقيقة، مثال ذلك التعويذة التالية التي يوردها تومسن عن مالينوفسكي من جزر النزوبرياند:

انه يذهب انه يذهب.
الالم الخبيث في عظم الفخذ يذهب.
تقيح الجلد يذهب.
تقيح الجلد يذهب.
الالم الاسود المريع في البطن يذهب.

تتميز لغة هذه التعويذات بجرس الكلمات والايقاع والمجاز والسجع وبتموجها الرهيب وتكرارها، اما من جهة المعنى والغرض فهو بتأكيدها على الحقيقة التي نريد تحققها نجعلها حقيقة واقعة.

وهذا مثال آخر، هو اغنية الحطابين من المانيا: حيث ينادي الحطابون الاشجار بالسقوط الى الارض والتكسر الى قطع ثم التدحرج خارج الغابة للخزن استجابة لاغنيتهم.

اعزفي اعزفي، ايتها الارض المكتظة بالاشجار.
اهتفي، اهتفي، ايتها السفوح.
رددي، رددي، ايتها الاحراش.
وحيث يفهم ذلك الصوت.
تتكسر الاشجار حالاً.
وتصف الجذوع نفسها.
ثم تحتشد في حزم.

وتجتمع الحزم في الساحة.
وتقوم في وسط الساحة مخازن لها.
بدون مساهمة الشباب.
وبدون فأس حادة.

وهذا عازف يبشر بموسم جيد، لقد وصف فيها الواقع المنشود وكأنه حاضر قائم. وهكذا وبدرجات نكاد لانشعر بها، نصل الى هذا النوع من الشعر الذي نعرفه جيداً:

الصيف آت نحونا.
والطير يغني عالياً.
وتنمو البذور وتهب الرياح.
وتظهر الغابة ثانية.
والطير يغني-

التقرير هنا تقرير حقيقة، ولكن تصحبه بالرغم من ذلك صيغة الامر. لقد الفت هذه الاغاني الموسيقية التي امتدت جذورها في حياة الفلاحين الاوروبيين للاحتفال بتحقق الاهداف التي نشدها المجموع. ولكن هذه الاحتفالات ما زالت تحمل في طياتها اصداء التسابيح والتعاويذ. لقد خرج الشعر من نطاق السحر. ظل الشعراء يتعطشون الى المستحيل لان ذلك ضروري لوظيفة الشعر التي اشتقت من السحر. او بعبارة ادق، وظيفة الشاعر هي في ان يحرك في رفاقه الرغبة لتحقيق ما يمكن تحقيقه، ولكنه ما زال غير محقق. ويستشهد بقصيدة كيتس التي كتبها وهو في الرابعة والعشرين من عمره وهو في طريقه الى ايطاليا كآخر محاولة للشفاء من مرض السل وهو يصارع الموت، والتي يخاطب فيها النجم.

((ايها النجم المتألق، آه لو كنت راسخاً[1] رسوخك انت!)) ولابد من ملاحظة اخيرة قبل ان ننتقل الى المسالة الثانية وهي دور العمل الجماعي في الايقاع والشعر، اما هذه الملاحظة الاخيرة فهي تفريق تومسن بين الشعر والسحر على اساس من يجابه كل منهما. في الشعر يمثل الصيادون البدائيون في رقصة تمثيلية بقيادة رئيسهم المطاردة الناجمة للصيد قبل ان يشرعوا فيه، باذلين في ذلك مجهوداً هائلاً لفرض الوهم على الحقيقة. وفي الحقيقة ان كل ما يقومون به هو التعبير عن ضعفهم في وجه الطبيعة لكنهم بالتعبير عنه ينجحون الى بعض الحدود في التغلب عليه. فعندما ينتهي الرقص يصبحون فعلاً صيادين امهر مما كانوا.

وفي الشعر نلاحظ نفس العملية على مستوى اعلى. لقد نجح الرجل المتمدن الى حد كبير في السيطرة على الطبيعة، ولكن فقط بعد تعقيد علاقاته الاجتماعية. كان المجتمع البدائي بسيطاً لا طبقياً يمثل جبهة ضعيفة ولكن متحدة ضد الطبيعة. اما المجتمع المتمدن فأكثر تعقيداً وثروة وقوة ولكنه، وكشرط ضروري لذلك، ظل دائماً منقسماً على نفسه. وهكذا فان النزاع بين المجتمع والطبيعة -اساس السحر- قد خيم عليه النزاع بين الفرد والمجتمع -اساس الشعر[2].

...

---

١. انظر القصيدة في تومسن-السابق- ص ٢٠.

٢. تومسن-كذلك- الفصل الثالث. ص ٣٨، ويستنتج تومسن جملة فروق بين الشاعر البدائي والمستمعين اليه من جهة والشاعر الحديث والمتذوقين له اليوم، حيث تبدو المشاركة الكاملة بين الشاعر ورهطه (وكأنهم فريق واحد كما في مثال الصيادين)، كما يعتبر ما يقوله الشاعر هو نفسه ما يريدونه منه، وان كل ميزته هي قدرته، اي انه يملك درجة عالية للغوص تحت السطح والتعبير عن احاسيسهم في صور، وان نوعاً من الهوس والاندماج يصيب مستمعيه الى حد الوجد والقيام بحركات، وبالتالي الاعتقاد بأنه رجل يُوحى له من قوى خفية. الفصل الثالث: بعنوان: الارتجال والوحي. ص ٣٦-٤٤ ، ويفصل ذلك في الفصل الرابع. ص ٤٥.

والان نعود الى التفسير الخاص لتومسن للايقاع.

اوصلتنا اللوحة البسيطة التي قدمها تومسن لتطور الانسان عن الحيوان الى فارق مهم هو انه لا يستعمل الالات كالعصا فقط، وانما يصنع الالات، وانه يغير الطبيعة (الزراعة ومختلف الصناعات البسيطة لاعداد مسكنه وطعامه وملابسه والدفاع عن نفسه الخ)، لكنه حينما عجز، يستعمل السحر، لفرض الوهم على الواقع كحقيقة، ومن هنا نشأ الشعر[١].

وكانت مراحل العمل الانتاجي الجماعي الاولى جماعية، تشترك فيها اياد كثيرة سوية وفي تلك الظروف استحدث استعمال الالات اسلوباً جديداً للمفاهمة. ان صرخات الحيوانات محدودة جداً في نطاقها. ولكنها في الانسان اصبحت دقيقة، لقد تعقدت وانتظمت كوسيلة لتوحيد مجهود الجماعة المنتجة. وهكذا اخترع الانسان الكلام عندما اخترع الالات. ومرة ثانية نلاحظ العلاقة بين اليد والدماغ.

ويقول تومسن موضحاً بمثال: لو لاحظنا طفلاً يحاول استعمال مطرقة لعب للمرة الاولى لاستطعنا ان نكون لانفسنا فكرة عن المجهود الذهني الهائل الذي لابد وان صاحب المحاولة الاولى لاستعمال الالات. عند الجماعة العاملة سوية تُوقّتْ كل حركة يد او قدم وكل ضربة باليد او الحجر بدور غنائي دقيق او غير دقيق يلفظ به الجميع سوية كما يفعل الاطفال في اوكسترا روضة من رياض الاطفال. بدون هذه المصاحبة الصوتية لم يكن ممكناً انجاز العمل.وعليه فقد ظهر الكلام كجزء من التكنيك الحقيقي للانتاج.

وبعد ان تطورت المهارة الانسانية توقفت وظيفة المصاحبة الصوتية لضرورة فيزيائية، اذ اصبح باستطاعة العمال ان يعملوا بانفراد، ولكن الجهاز الجماعي استمر بالبقاء، لقد بقي بشكل بروفة يقومون بها قبل البدء

---

١.انظر ما تقدم.

بالعمل الحقيقي، انها نوع من الرقص الذي يعرضون بـــه نفـــس الحركـــات الموحدة الجماعية التي كانت ملازمة للعمل الانتاجي سابقاً. وهذا هو الرقص التمثيلي كما نجده عند البدائيين الان.

واثناء ذلك تطور الكلام، فبعد ان ابتدأ كمصاحبة توجيهيـــة لاســـتعمال الالات اصبح لغة بالمعنى الذي تفهمه. اي طريقة دقيقة تماماً وواعية تمامـــاً للتفاهم بين الافراد.

اما في الرقص التشبيهي فقد استمر الكلام بالمحافظة على كيانه كجزء صوتي متمم، وبهذا حافظ على وظيفته السحرية. ومن هنا نجد نوعين مـــن الكلام في كل اللغات: كلام اعتيادي كوسيلة للتفاهم بين الافراد فـــي الحيـــاة اليومية وكلام شعري كوسيلة اكثر عمقاً ومناسبة للطقوس العامة (Ritual) وخيالية وايقاعية وسحرية[1].

---

١.يوجد شبيه بهذا التفسير لهذا النوع من العمليات الايحائية والتمثيلية السحرية عند شارل لالو حيث يتكلم عن نوعين من الشعائر، الشعائر الشفهية، والشعائر الايمائية العاطفية والطب التجانسي، الذي يعالج الداء بمثل خواصه من الدواء، لا تقل خصباً في مجال الفن التشكيلي، لاستدرار الغيث يقلد صوت الوابل بالرقص ، ولمنع قوس قزح مـــن الظهور في السماء، ترسم صورته على مجن ويخض المجن بعناية، ولكي يغدو صيد (الكونغورو) ناجحاً، يتنكر الصيادون في صورة (كونغورو) ويقلدون هـــذا الـــصيد ويؤلفون نوعاً من درامة صغيرة. اما الشعائر الشفهية فهي حصبة غاية الخصب في بيان الادب والموسيقى، وينجم عن الشعائر الشفهية ان يصحب التمثيل الطوطمي في الغالب اوصاف يستعيرها السحر وهذا هو الشكل الاول لكل ادب. وهذا هو التفسير الحقيقي للرفعة التي يتمتع بها بوجه عام فن الشعر على النثر، والغناء على الكـــلام. شارل لالو-السابق- ص ٢٨٩: وتقوم نظرية لالو في تفسيره لاصل الفن، وعلاقتـــه بالسحر والدين، على انه موازٍ لهما وللشروط الاجتماعية الاخرى كالجنس او العائلة وكالنظم السياسية الخ، كما أضحنا لاحقاً.

واذا صدق هذا ظهر لنا ان لغة الشعر اكثر بدائية من الكلام الاعتيادي جوهرياً وإذاً تحافظ على ميزات الايقاع والنغم والخيال الملازم لمثل هذا الكلام على درجة اعلى وتؤيد هذه الفرضية المعلومات المتوفرة عن اللغات البدائية، ففيها نجد ان التباين بين اللغة الشعرية واللغة الاعتيادية غير كامل نسبياً[1].

ومعنى هذا ان كلامهم الاعتيادي كان ايقاعياً نغمياً خيالياً الى الدرجة التي نعرفها عن الشعر فقط. واذا كان كلامهم المالوف شعرياً فان شعرهم سحري، النوع الوحيد الذي يعرفونه عن الشعر هو الاغنية، وان غناءهم مصاحب على الاغلب بحركات جسمية لها وظيفة سحرية، اي فرض الوهم على الحقيقة (كما اوضح ذلك فيما تقدم)[2].

وهنا نصل الى صلب تفسير تومسن للايقاع وتطوره الى الشعر وسائر الفنون الادبية كما يلي: الايقاع بمعناه العام سلسلة من الاصوات المرئية بتوال منتظم من حيث الاوج والوقت. ان اصله النهائي بدون شك فسيولوجي، وربما كان مرتبطاً بدقات القلب، وفي هذا المستوى هو شيء تشاركنا به الحيوانات، ولايعنينا هنا امر البذرة الفيزيائية للايقاع، ما يعنينا هو ما خلق الانسان منه، عند الانسان اصبح الايقاع انسانياً، اي كون لنفسه وظيفة اجتماعية، وهي تنظيم ارادات الناس للقيام بعمل معين، او كما حدث فيما بعد، لتنظيم عواطفهم بشكل يجمعهم مع بعضهم في وحدة من التجاوب الوجداني المشترك، وليس من الصعب ان نتصور كيف نشأ هذا الايقاع من استعمال الالة. عندما يتعلم الاطفال الكتابة يحركون السنتهم سوية

---

١.تومسن -السابق- الفصل الاول- الكلام والسحر. ص ١٢-١٣: وانظر مثال العجوز الايرلندية ص (٩) كمستند آخر.

٢.انظر مدلول اغاني الحطابين وقصيدة تيس، تومسن- ص ٢٠ وما قبلها.

مع ايديهم غالباً. وربما يلفظون الكلمات التي يكتبونها بصوت عال لا يسمعهم احد وانما ليساعدوا اعصابهم على تحريك القلم. وهي حركة غير واعية تماماً. فما يحدث في الحقيقة هو ((تسرب)) من الاجهزة الحركية لليد الى المنطقة الدماغية المسؤولة والتي تسيطر على اللسان، ويزول هذا التسرب عندما يتقدم الطفل بالتمرين.

وبالمثل عندما يقوم رجل بعمل منهك كحمل كتلة من الصخر يتوقف قبل كل حركة عضلية الى الاعلى ليأخذ نفساً، ثم يمسكه بسد حنجرته، وعندما يستريح بعد المجهود تنفتح الحنجرة بالهواء مسببة اهتزازاً بالاوتار الصوتية فتسمع آهة غير واضحة.

كذلك يميل الاطفال كالبدائيين الى التمثيل بايديهم عندما يتكلمون، ولا يقصد بهذا التمثيل المساعدة على التفهيم، فالاطفال يحركون ايديهم حتى ولو كانوا يتكلمون مع انفسهم انها غريزية كباقي الحركات التي وصفناها، وحركة الاعضاء الصوتية تنطوي على حركات عضلية اخرى في الجسم كما راينا. واذا كان الكلام عندنا اوليا، واستعمال الحركات ثانوياً، فهذا لا يعني ان المسألة كانت كذلك عند اجدادنا القدامى.

**ويضيف تومسن:** بقوة هذه الاعتبارات راى بوخر ان الكلام نشأ من الافعال الانعكاسية للاعضاء الصوتية المصاحبة للمجهود العضلي عند استعمال الالات. وبينما كانت اليد آخذة في المهارات المتزايدة كانت الاعضاء الصوتية آخذة بنفس التقدم حتى استفاق الشعور وامسك بهذه الافعال الانعكاسية وطورها الى جهاز [1] اجتماعي تفاهمي معروف.

ويقول تومسن: كل هذه فرضيات، ولكن العلاقة الوثيقة بين الايقاع والعمل تبدو جلية اكثر، من شواهد جديدة اقوى حجة. وهذه الشواهد تتعلق بانتشار اغاني العمل في كافة مراحل الحضارة وفي شتى بقاع العالم ما عدا

---

١.تومسن. ص ٢٣.

الجهات التي اخرسها فيها طنين المكائن، حيث حافظت على العلاقة الاصلية بين اللغة والعمل. ويضرب تومسن امثلة كثيرة حيث تتكون كل اغنية من عنصرين: ثابت ومتغير، وهما يكونان صرخة العمل البسيطة المزدوجة المقطع، ومن الممكن معرفة العنصرين الثابت والمتغير في المقطع المؤكد والمقطع المرسل في علم الاوزان الشعرية، وهما المقطعان اللذان يشيران بالحقيقة الى ارتفاع وهبوط اليد او القدم في الرقص، وعليه فان تأكيدات او ضربات الايقاع الشعري توجد جذورها في نشاطات العمل البدائي في جر اكوام الخشب او الضرب بالالة على الحجر او الخشب انها تنحدر الى بداية الحياة البشرية تماماً الى اللحظة التي اصبح بها الانسان انسانا. ولقد نشأت اغاني العمل في توسيع العنصر المتغير المرتجل بين لحظات الاجهاد، ويجنح العنصر الثالث المرتبط بالعمل الحقيقي الى البقاء بدون تغيير، بينما يستبدل العنصر المتغير من يوم الى يوم وبدون حدود، مثال ذلك اغنية لحن اغريقية قديمة: اطحني ايتها الطاحونة اطحني، تتخللها اشارات الى الطاغية بتاكوس. وكمثال آخر هذه الاغنية:

كان لويس ملكاً لفرنسا قبل الثورة.
بعيداً، جروا بعيداً، ايها الشباب! سوية جروا بعيداً!
وفقد لويس راسه، فأضاع دستورة.
بعيداً، جروا بعيداً، ايها الشباب! سوية جروا بعيداً!

واثناء ذلك ابتعد فن الغناء عن العمل. فارتجلت الاغنيات في وقت الفراغ، عندما كان الجسم في راحة. ومثال ذلك هذه الاغنية من اواسط افريقيا، حيث كانت يغنيها حول نار المخيم في احدى الامسيات الحمالون العاملون في قافلة رجل ابيض.

يبتعد الرجل الابيض الخبيث عن الساحل -بتي،بتي!
وسنتبع الرجل الابيض الخبيث -بتي، بتي!
طالما كان يعطينا طعاماً -بتي،بتي!

وتستمر الاغنية حتى غفوا نائمين. تمثل هذه الاغنية مرحلة جديدة حيث ابتعد، الغناء، عن العمل، وارتجلت اغنيات في وقت الفراغ، واصبح بالامكان انفصال العنصر الثابت في الاغنية عن المتغير، من حيث من ينشد ايا منهما، وهذا اعطانا التركيب المألوف للمغني المنفرد (solo) والجوقة (chorus) حيث يغني فرد واحد، او افراد بالدور، العنصر المتغير، وتردد الجوقة العنصر الثابت (اللازمة). وهكذا لم تعد صرخة العمل الان اكثر من دور.

وقد توسع العنصر الثابت بعد انفصاله من العمل، فاصبح اكثر افصاحاً وتغيرا بحيث اصبح في الامكان تنويع النمط الايقاعي، ولكن بدون تدمير كامل للشعور بالتكرار المنتظم الذي تعتمد عليه وحدته. وهكذا نصل الى البالاد الرباعية (Balladquatrain) التي يختفي فيها الدور كدور ولكنه يبقى مستترا وراء التركيب الايقاعي الذي يعتمد على تناوب مستمر بين اطروحة (Thesis) ومناقضة (Antithesis) بين اعلان (announcement) واستحابة (Resbonsion)[1].

ونعود -والكلام ما زال لتومسن- فنقول ان الفنون الثلاثة، الرقص والموسيقى والشعر بدأت كشيء واحد، وكان مصدرها الحركات الايقاعية لجسم الانسان اثناء انهماكه في عمل مع الجماعة. لهذه الحركات عنصران: جسمي وشفهي. واصبح الاول مصدر الرقص، والثاني مصدر اللغة. وبعدما بدات اللغة في الصيحات المنظمة التي تحدد الايقاع تشعبت الى كلام شعري وكلام اعتيادي، ولما اهمل الصوت هذه الصيحات غير الواضحة وبدأت

---

١.تومسن ص ٢٣-٣٠،حيث يقدم تفاصيل اخرى حول انماط البالاد ومعناه ومدى صلته بالزجل الاندلسي، وكذلك عن الستانزه، انظر خصوصا حاشية ص ٢٩ رقم (١) منه.

الالات باحداثها بالضرب بعضها على بعض اصبحت هذه الصيحات نواة الموسيقى الالية.

كانت الخطوة الاولى نحو الشعر بالاسم الذي نعرفه ان حذف الرقص منه. وهذا اعطانا الغناء وفي الغناء يصبح الشعر مادة الموسيقى، والموسيقى شكلاً للشعر. ثم تفارق الطرفان. ويكمن شكل الشعر في تركيبه الايقاعي الذي ورثه عن الغناء، ولكنه تبسط بحيث مكننا من التركيز على مادته المنطقية العقلية فللشعر قصة لها وحدتها الداخلية الخاصة المستقلة عن شكله الايقاعي (( اوضح تومسن ان البالاد اغنية شعبية بسيطة وخفيفة، وكانت مصاحبة للرقص في اصلها وتقص في الغالب قصة بصورة دراماتيكية، وتكون، رباعية غالباً، فيها سطران مقفيان)) وفيما بعد نشأت من الشعر القصة النثرية التي يحل فيها الكلام المعتاد محل الكلمات الشعرية ويمزق عنها القشر الايقاعي، ولا يبقى منه الا ما يلزم لسبك القصة من توازن وشكل منسجم.

واثناء ذلك نشأ نوع من الموسيقى آلي تماماً. السمفونية نقيض القصة. فاذا كانت القصة كلاماً بدون ايقاع، فالسمفونية ايقاع بدون كلام. وهذا لايعني ان القصة في حاجة الى شكل (Form) او ان السمفونية في حاجة الى مادة (Content) فيعتمد شكل القصة على الحركة الايقاعية لتوالي الحوادث وتستند مادة السمفونية والموسيقى الكلاسيكية عامة على انغامها (Melody ) التي اشتقت من اغاني ورقصات شعبية، وبهذه الحدود تتصل في الاخير بالكلام. غير انه في موسيقى من هذا النوع الذي ابتعد كثيراً عن الكلام اصبحت جميع تلك القواعد الايقاعية التي ذكرناها معقدة الى حد لم يسبق اليه. لقد اصبحنا نعتبرها ميداناً خاصاً للموسيقى. اصبحنا نتكلم عنها اعتيادياً ((كأشكال موسيقية)) ولكننا ما زلنا نستطيع ان نجد جذور الشعر

فيها، في ترتيب مادتها، اي ليس فقط بأشكالها القياسية، وذلك بمجرد ان ندرسها بشيء من الشعور الموسيقي[1].

وفي الفصول اللاحقة يتابع تومسن نظريته، فيبين ان انفصال الشعر عن السحر، وتطوره الى الانماط الثلاثة للشعر الاوروبي الحديث: الغنائي والملحمي والمسرحي، والتي نشأت جميعاً تحت تأثير الاغريق، وفقدت شيئاً من صفاتها البدائية عند تطورها، وهذه الانماط الثلاثة تشهد على نظريته، اي ارتباطها بالايقاع والرقص والحركات لمجموعة، ولا يسعنا متابعة تومسن، وكل ما سأشير اليه هو علامات واشارات بقدر ما تفيد عرضنا السابق.

الشعر الغنائي الاغريقي اغنيات في الحقيقة وفي الاسم ايضاً. اما الملاحم فتتلى امام حشد من الناس. وتضم الدراما الاغريقية جوقات الغناء والرقص.

الملاحم ومنها (الالياذة والاوديسا) تدل في الاصل على انها اغنيات. والمؤسس هومر كان يرتل قصائده بمصاحبة قيثارة، بينما الهومرادي (او ابناء هومر) اشارة الى محترفين او عشيرة محترفة للانشاد كانوا ينشدون القصائد ولا يغنونها، ولكن جرت العادات ان يمسك المنشد منهم عصا او غصناً وهي بديل عرفي للقيثار. وهكذا يتضح لنا الان تطور فن الانشاد. لقد بدأ بالمزج البدائي للجوقة بقائدها، للدور بالغناء المنفرد، ثم تطور القائد

---

١.تومسن. ص ٣١-٣٥ حيث يضرب امثلة من قصائد ل (سافو) شاعرة اغريقية، ومن شكسبير، تتخذ فيها القصيدة طابع السحر، اي الامر، وفرض الخيال والتمني، على الواقع.

والغناء المنفرد وتلاشت الجوقة والدور. ثم ترك المغني المنفرد آلته الموسيقية واصبحت الاغنية قصيدة. هكذا ولد شعر الملاحم[1].

اما بالنسبة للدراما او الشعر الملحمي، فتنطوي الدراما اليونانية على الحركة وتقمص الشخصيات، وهي بالضرورة تمثيلية، حيث توجد جوقة، مجموعة الاشخاص تغني وترقص فمن حيث التركيب تعتبر اذن اقل تنويعاً واكثر بدائية من الملاحم وتحمل على وجهها سمات اصلها السحري، ولكنها سمات عصر طبقي اي قيام الزراعة، فصحبتها طقوس سحرية تناسب

---

١.تومسن الفصل الرابع، ص ٤٥-٤٧، ثم يوضح تومسن مفصلاً بعد ذلك لماذا ظهر الشعر الملحمي وهو شعر حربي ص ٤٧ الى نهاية الفصل، ولا يهمنا، كما يمكن الرجوع الى كتابنا: من الميتولوجيا الى الفلسفة، حول منشأ الالياذة والاوديسا وحقيقة هوميروس الخ. الفصل السادس، ثلاث طبعات، ١٩٧٣، ١٩٨٠، ١٩٨٥، ويوجد وصف للطقوس الاورفية والاناشيد وانها تطورت الى الدراما، في ((مواقف في الادب والنقد)) للدكتور عبد الجبار المطلبي، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٠، ص ٩٦، واذا كنا بصدد كتابات غريبة عن اصول الشعر (الغربي) السحرية او الطقوسية الخ، فاني انوه هنا بقيمة دراسات تضمنها هذا الكتاب تتعلق بالشعر الجاهلي واصوله الطقوسية والسحرية، خصوصاً: البحث المعنون: محاولة تفسير صورة من صور الشعر الجاهلي، ص ٦٥-١١٢ حيث يتابع المطلبي (عبد الجبار) صورة ورمز الثور عند الساميين واليونان وعند الجاهليين (يوضح ان ذكر الجاهليين للثور وكذلك الاستسقاء به لأنه رمز قديم للخصب والاتحاد به بالصيد، وما يحيط بهذا الاستسقاء من طقوس من مثل اصرام نار الخ، هو امر متعلق بالطقوس القديمة المتعلقة بعبادة هذا الاله الثور. حيث تقدم نماذج شعرية عربية (جاهلية)، ونجد نفس الالتفاتة الى الاصول السحرية في بحثه ((الشعر والاخلاق)) ص ١١٥-١٧٨، اعني فكرة ان لكل شاعر جنيا، وفكرة الالهام في الشعر عند الاقدمين العرب فيقول ان هذا المفهوم او التصور يغترف من نشأة الجماعات البشرية الاولى التي ربطت بين السحر والدين والفن، حينما كانت تواجه ظواهر الطبيعة وغضبها بالرقص الايقاعي والاصوات والتمتمات، والتي تطورت الى ترانيم السحر الدينية وطقوسهم الراقصة واسجاع الكهان والعرافين ورجز الرجاز الذي يحفل بالايقاع فيلهم القوة مع اغاني المياه والحرب. هذا الربط بين الهام الشاعر والسحر والموجودات الخفية الناقصة جعل القرآن والحديث (الاسلام عموما) يستبعد بعض الشعر، ويؤكد على ان القرآن لا يقترب من الشعر، بل مصدره الهي. كتابه- مواقف. ص ٦٥-١١٢، وص ١١٥-١٣٩ منه.

الزراعة والولادة، ومباركة او لعنة الالهة، وتبدل الفصول، يركز الحدث حول شخص الملك الذي يقتل بعد ان يحكم فترة معينة، ويرجع هذا الطقس او العادة الى الزمن الذي كان فيه الملوك مجرد خدم لسيدات العائلة المالكة او الملكات اللواتي، اعطتهن سيادتهن لهذا الطقس المهم مكاناً عالياً في المجتمع، وكان عليهن ان يحملن لكي تصبح التربة اكثر خصوبة وانتاجاً، فكن يحملن من آله حل في شخص الملك. ويقتل الاخير بعد ان يقوم بوظيفته لانه بصفته الاها يبقى خالداً، وفي طول الشرق الادنى وعرضه ذكريات منها في تأليه زوج مقدس فيموت آله وتبقى زوجته او اخته او امه تنحب عليه. هكذا جاءت قصة تموز وعشتار في بابل (تموز إله سومري اشوري، يولد كل عام مع امطار الربيع ويموت صيفاً، وتبقى عشتار اخته او امه، في مأتم عليه حتى تعيده ثانية الى سطح الارض). وهكذا بالنسبة لقصة اودنيس وعشتروت في مصر وانيس وسيبل في آسيا الصغرى، وديوسيوس وسيمل في اليونان[1].

وبالنسبة للتراجيديا اليونانية ظهر في اوائل القرن السادس قبل الميلاد احد الشعراء في كورنث وبتشجيع من طاغية تلك المدينة طور من طقوس ديونسيوس نوعاً جديداً من غناء الجوقة سمي (( بالديثرامب)) dithramb ، يقوم على اساس من مواكب تسير مرددة الادوار، بينما يغني قائدها الابيات التي تأتي بين دور ودور. وهكذا اصبحت الطقوس الدينية ترتيلاً، والكاهن شاعراً وتابعوه جوقة ((chorus))، وحدث مشابه لهذا بعد ذلك بقليل في اثينا. ويذكر ارسطو في كلامه عن الدراما الاثينية ان التراجيديا تطورت من ارتجالات قادة الجوقات او الديثرامب، وما يقصده بالضبط هو ان جوقة

---

١.تومسن–الفصل الخامس، ص ٥٧، وانظر كتابنا – من المثيولوجيا– حيث تجد نظريات تقارن قصة مريم، أو ((الام))في المسيحية بهذه الاصول. الفصل السادس نفسه، عند الحديث عن الطقوس الاورفية.

الديثرامب توسعت بتحول قائدها الى ممثل واحد اول الامر، ثـم ممثلـين او ثلاثة.

وقد حدث هذا التغير عندما احتيج عند عـرض طقـوس ديونـسيوس السرية او احتفالاتها السرية امام الجمهور الى توضيح. ويدل علـى هـذا ان اسم ممثل في الاغريقية يعني ((المفسر)) وغالباً ما يقوم الكاهن او الـشاعر بالتفسير، عن هذا المشهد الاحتفالي او ذاك متكلماً على لسان الالـهة.

((انني دينسيوس)) مفسراً القصة لغير المطلعين، وبعمله هذا يتحـول الى مفسر وفي طريقه لان يكون ممـثلاً. وحـسب ارسـطو ان التراجيـديا الاغريقية بدأت بممثل ولحد، وكان هو الشاعر نفسه اول الامر، وهكذا تكمل القصة: الكاهن، فالشاعر، فالممثل وكانت آلهة تحل في الكاهن، ثم أصـبحت توحي الى الشاعر، واما بالنسبة للمثل فحتى الايام الاخيرة مـن التراجيـديا الاغريقية ظلت هالة القداسة تحيط رؤوس محترفي التمثيل[1].

والآن وقد انتهينا من عرضنا المفصل لنظرية تومـسن عـن اصـل الايقاع وعلاقته بالسحر والعمل الجماعي، مع اشارة الى اصله الفسيولوجي، كم يبدو مجحفاً بحق تومسن التلخيص الذي قدمه يوسف سويف فـي كتابـه المهم والرائد للدراسات النفسية حول الابداع واصل الشعر بالعربية، لكنـه، لسعة موضوعه وتشعبه لم يجد سوى بضعة سطور يلخص بها آراء تومسن

---

١.تومسن-كذلك- ص٧٧-٦٣ حيث يتكلم عن العهد الاليزابيثـي الانجليـزي، والفـصل السادس هو الاخر عن التراجيديا الاوروبية البرجوازية الحديثة. (وللمقارنة بنظريـة تومسن هذه يمكن متابعة ما يراه شوبنهور في فكرته عن التدرج في الفنون الادبيـة من الاغاني الشعبية الى الروائية الى الشعر الرعوي الى الملحمة الـى الفاجعـة). والشعر يمثل عنده من الفن مستوى دون مستوى المأساة. انظر هويسمان-الـسابق- ص٧٧-٧٨.

هذه. ولكي يكون القارىء على علم موثق بضآلة هذا التلخيص، اقدم له التلخيص كاملاً مع ما يقدمه سويف من ملاحظات،واراهن ان اي قارىء غير مطلع على كتاب تومسن لن يفهم منه شيئاً، او انه سيفهم منه اشياء لاتعلق لها بصلب الموضوع. يقول سويف:(( كذلك حاول جورج تومسن J.Thomson ، ان يتعمق اصل الايقاع، فتتبع مظاهره الاولى في العمل الجمعي مهتدياً بنظرية كارل بوشر في هذه المسألة نفسها، وقد وجد ان هناك ارتباطاً ذا دلالة اجتماعية بين الغناء والعمل، اذ تكون مهمة الغناء ها هنا ان ييسر عملية الانتاج بما يدخله على العامل من تنويم، فيتأخر شعوره بالتعب، اما الدلالة النفسية لهذا الارتباط فلم يعثر عليها ولم يبدأ السير نحوها، وكل ما هنالك انه عندما حاول الوقوف على الاصول القائمة في الفرد، التي تستند اليها هذه الظاهرة الاجتماعية، قال انها اصول فسيولوجية غالباً، فهناك خفقان القلب، وهناك حركات التنفس، وهناك نبض العروق. وقد عبر هذه الاشارة دون ما زيادة في التفصيل، وانتقل الى تتطور مراحل التطور الاجتماعي للصلة بين الغناء والعمل وحاول ان يبرر هذا العبور السريع، فقال انه هنا لما كان الشعر صورة من الكلام، فقد وجب على الباحث ان يبدأ بحثه لاصوله من نقطة معينة، هي منشأ اللغة، ولكن لما كان منشأ اللغة يكاد ان يكون معاصراً لمنشأ الانسان، لان اللغة ذات المقاطع هي احدى خصائص الانسان الرئيسة، فنحن لن نستطيع ان نبدأ من هذا الوضع لانه محوط بظلام لايزال حالكاً انما الموضع الذي يحسن وبدء البحث[1] عنده، هو مهمة اللغة في المجتمع)).

---

١.انظر موجزاً جداً لنظرية تومسن هذه، لكنه في الواقع مخل بها، عند سويف-كتابه السابق- ص ٣٠١-٣٠٢، كما يعرض لالو آراء كارل بوخر (او بوشر) حول دور العمل، وهي اصل نظرية تومسن حيث يطورها الاخير، مع نقد لالو، وتوجد اشارة بسطور عن نظرية كارل بوشر عند ابي ريان -السابق-ص ١٥٧ ويوضح سيدني

ثم يعلق سويف ان هذا الجانب من مباحث اللغة على غاية من الاهمية لان اللغة من اهم ادوات التكامل الاجتماعي، اما الاشارة الى مسالة الاصول الفسيولوجية، فليس بها من التفصيل عند تومسن ما يمكننا من النظر فيها بدقة كيما نفيد منها او نفندها، لذلك نكتفي بالقول بانه لاشك ان الناحية الفسيولوجية لها دلالتها من حيث انها وظيفة في كل دينامي ذي نظام معين (وهو ما سيأخذ به سويف لاحقاً) اما اذا فهم من ذكرها التلميح الى نظرية التوازي النفسي الجسمي (epiphenomenrlism) التي تقرر ان لكل وظيفة نفسية ما يوازيها من الناحية الفسيولوجية، فلاشك ان اعتمادها كاساس للايقاع مرفوض، كما ان الاخذ بها تقهقر الى تفكير القرن السادس عشر. اي النظرية الثنائية الالية للانسان، عند ديكارت ثم سبينوزا[1].

---

فنكاشتين دور العمل الجماعي او الاجتماعي في وجود الفن وغرضيته ابتداء، سواء بشكل السحر او بشكل موضوعات النفع المادي مثل الادوات والاسلحة، ونشأة اللغة، والرسوم الخ كمنتجات للعمل، وحصول التجويد والتفنن من خلال صعوبات العمل، اي حقول التكنية الفنية، اما الفن لذاته، اي حصول تقسيم مقصود للعمل الفني، او الفن للمتعة الفنية، فهو كالعلم لذاته، اي كشكلين مستقلين من اشكال الوعي الاجتماعي فقد حصلا مع انفسام المجتمع الى طبقات. الفصل الثاني: ديناميات العمل وعلاقتها بالجمال، من كتابه: الواقعية في الفن. ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد القاهرة ١٩٧١. ص ١٧-٣٣. كذلك يطور هردر نظرية ضد اصل الفن كلعب عند كانت وشيلر: عند هيردر الفن نشأ اثناء عملية تلبية الانسان لحاجاته، وقوة الرجل بالعمل مجدت جماله (الصيد والدفاع) وتطورت اللغة والموسيقى بسبب الاتصال: الجمال في تفسيره الماركسي-السابق- ص (٨٥).

١.المصدر -السابق-، ص ٣٠١-٣٠٢.

G. Thomson, Marxism and Poetry, London,1945, P. 301.

والحال ان اية مناقشة لتلخيص سويف ولانتقاده تبدو زائدة على ضوء قراءة متفحصة سواء لتلخيصنا، او للكتاب نفسه، ومع صحة قول سويف ان تومسن لا يفصل اشارته الى الأصل الفسيولوجي، لكن تومسن، يصرح انه مهما يكن هذا الاصل الفسيولوجي، فالمهم ليس هذا الجانب الذي تشاركنا فيه الحيوانات، وانما ما صنع الانسان منه، اي الجانب الاجتماعي، كما ان اسم الكتاب كله:(( الماركسية والشعر)) وكل اللوحة التي لخص بها تومسن تطور الانسان عن القرود، حتى صنع الآلات والعمل وتقسيمه والعمل الجماعي، وظهور الكلام على ضوء تطورات في المخ واليد الخ (انظر ما تقدم) هو ملخص للتفسير الماركسي المعروف في اي كتاب ماركسي، وهو واضح في مقاله انجلز، وكتبه ( انظر اشارتنا الى هذه المقالة وبعض كتب انجلز في حواشي ما تقدم)) وهذه النظرة كلها تقوم على رفض نظرية التوازي او الثنائية، كما تفسر ردود فعل الانسان ومعرفته، واستجابته للمحيط الخ تفسيراً قائماً على الكل الدينامي، الذي هو عند الانسان نمط جديد من انواع الحركة هو الحركة الفكرية الاجتماعية وما دونها نزولاً الى ادنى الحركات هي: الحركة البيولوجية فالكيميائية، فالفيزيائية او الالية الميكانيكية، اما بشان الدلالة النفسية للايقاع، ففاتت على سويف، حيث يشخصها تومسن في المضمون السحري للشعر، وهو امر سبق تفصيله، واترك للقارىء متابعة مقارنات اخرى جمة. والحقيقة ان تومسن بصدد نظرية بوشر (او بوخر والاسم هو Bucher ) يستند الى ادلة جديدة وسنقوم الان استكمالاً للبحث بعرض نظرية بوخر[1].

---

١.شارل لالو: الفن والحياة الاجتماعية، الفصل الاول، ص ١٥-٩٢.

**ثانياً: موقف بوخر ونقد لالو لهُ:**

لقد اشار تومسن الى دور بوخر- قبله بخمس وعشرين عامـاً- وقـد عقد شارل لالو فصلاً طويلاً عن الفن والحرفة، كـرس القسم الاول منـه لمعالجة اثر العمل على الفن[1] مباشرة، سواء في مجال الفنـون التـشكيلية او فنون الايقاع: الموسيقى والشعر والرقص. وهنا يفصل نظرية بوخر مع نقـد مفصل عليها.

يوضح لالو اولاً اثر العمل، او التنظيم الاجتماعي للفـن فـي الفنـون التشكيلية من حيث او خلال التطور التاريخي مستنداً الى محاولات المهندس المعماري سمبر Semper وهذا الاخير عزل ثلاثة عوامل سائدة فـي هـذا التطور الجماعي وهي الاستعمال الذي يهدف اليـه الاثـر الفنـي، والمـادة المستخدمة، والصنعة (التقنية) التي يشار بحسبها، وكذلك على اساس بحوث كروس ووندت بالاعتماد على كولي[2] مارش وهولمز، امـا بالنـسبة لفنـون الايقاع فاعتمد على الخصوص على بوخر، وفيما يلي نقدم معالجته ونقـده، ومن خلاله رأيه فيما اسماه ((الشروط والاوساط الاجتماعية الحيادية للفـن)) كالعمل والعائلة والسياسة والدين حيث يقر بأثر كل من هذه، لكـن كـشروط ضرورية للفن، مع الاعتراف بان للفن طبيعة نوعية واستقلالاً ذاتياً نسبياً.

**ويقول لالو:** وتتجلى ((السمعة الجمعية التي تمكن رؤيتها سـلفاً فـي مجال الفنون التشكيلية، تتجلى على نحو اكبر في مجال تأثير العمل في فنون الايقاع، الموسيقى والشعر والرقص. وقد لفت (بوخر) Bucher خاصـة و

---

١.ص ١٥-٣٣، وتوجد اشارة بسطور عن نظرية كارل بوخر (أو بوشر) عند أبي ريان -السابق- ص ١٥٧.

٢.الفصل الاول، ص ١٥-١٨.

(فلاشك) الذي يدعو الى الاعتراف بالاهمية الاولى لهذا الاكتشاف، الانتباه الى هذا الحادث الاساسي.

فالعمل كان احد الينابيع المباشرة في عنصر اساسي من عناصر فنون الحركة، في الشعر وفي الموسيقى: عنصر الايقاع الموزون. وقد دلت تحريات علماء النفس الحديثة، كبحوث (مومان) Meumann على اننا ما زلنا نجهل جهلاً تاماً صلة التأثير العضوي للايقاع بتأثيره النفسي. ولذا لايوجد ابداً حل للمسألة التي تسعى الى ترجيح كفة احد الاشكال الثلاثة الكبرى للايقاعات الفنية: الموسيقى والشعر والحركات الجسدية.

وان العلاقات التي نشاهدها بينها علاقات متبادلة لا تبرهن على شيء: التصفيق يوحي بالغناء، ولكن الغناء يوحي بايقاع الاطراف.

فاذا عرفنا العمل على انه معارضة اللعب، وانه كل حركة جسمية تنتج خارج ذاتها، نتيجة اقتصادية ((كان العمل هو العنصر الرئيسي في هذا الثالوث، ويكون العنصران الاخران مجرد امرين ثانويين، والايقاع هو الرباط الذي يشد الثلاثة، وقد الغي (بوخر) الحوادث التي توحي بنظريته في الحضارات الابتدائية بوجه خاص.

اجل ان الابتدائيين يعملون قليلاً، بمعنى انهم لايتذوقون كثيراً اعمالنا الصناعية، وحرفنا المنظمة الاختصاصية. والعمل لا يؤلف لديهم مؤسسة تقنية ومعنوية كما هي حاله عندنا، غير ان في وسعهم ممارسة تمارين وجهود عضوية متصلة، وهم يقدرون على الانتباه وعلى الانتظام عندما يتناول الامر اشكال نشاط تمسهم: صيد البحر والبر والقطاف والحرب او الرقص.

ومن البين ان كل تمرين عضلي يزداد يسراً وشدة ومدة عندما يكون ايقاعياً: ولا بد من ان تلي كل فترة اشتداد فترة ارتخاء تتيح للعضلة أن تعوض ما تنفق بصورة سوية. وهذه الضرورة الفيزيولوجية تمسي اكثر الزاماً عندما يصبح العمل جمعياً: ان اجادة التجديف المشترك، او رفع اثقال

بالتعاون، او الحياكة، والدعس، والحدادة، وتدوير حجر الطاحون، واذراء الحبوب ودقها، ركض الكتيبة، كل ذلك يستلزم ان يكون من الافضل دوماً، بل من الواجب احياناً مهما كلف الامر، العمل بتعايش كامل، والا نقص الانتاج، او لم يتحقق أي مردود جيد، بل وحتى ان المرء ليجرح نفسه او جيرانه. فمن المحتوم تقريباً ان يغدو العمل الجمعي الان عملاً ايقاعياً. ومن جهة اخرى يسير اطلاق صوت مبهم بذل الجهد العنيف، وهذا الصوت ينم عن الايقاع احسن ما ينم. وقد انجبت هذه الشروط المادية اغاني العمل الشعبية الخاصة بكل حرفة! غناء ملاح الزوارق، حداء القوافل، اغاني بذر الحبوب، اغاني الحصاد او القطاف عند المزارعين، وكثير غيرها مما يحفل به الفن الشعبي في جميع الاصقاع. وفي بعض الاحيان تشارك ذلك بعض الآت العزف الهوائي او الآت الضرب، وعلينا حين نرى في تمثال صغير يوناني قديم يضعه متحف اللوفر رسم عجانين يعجنون الخبز وامامهم عازف مزمار، علينا الاحتراس من اعتبار هذا العازف المفاجىء عنصر تزيين محض: انه يمثل المساعد النافع الذي كان يوكل اليه في الواقع تنظيم ايقاع للعمل الجمعي للعبيد. وربما نتجت في بعض الاحيان نتائج اكثر تعقيداً واعظم غنى من استعمال ادوات كالمطرقة او الرافعة استعمالاً جمعياً بالضرورة، فالضجة الايقاعية للعمل ذاته سرعان ما تندمج بايقاع الغناء الذي يقطع فواصلها، وقد ينتهي عاملان متواكبان الى حوار حقيقي في جهدهما المتناوب او ينتهيان الى عمل انسان فرد تعقبه رجعية Refrain يكررها الجميع معاً.

وقد تتخذ الكلمات في بعض الاحيان موضوعاً من وصف العمل ذاته، او وصف صيغة خرافية او سحرية او دينية يوكل اليها تيسيره، وقد لا تستهدف الكلمات، اخيراً، معنى مفهوماً، مثال ذلك الـ (هي!ها!) الـ(هو!ها!) الايقاعية لدى الكادحين فتنتزع عندئذ نحو ((الموسيقى المحضة)).

وكما يضطر الناس الذين يريدون ان يتكلموا معاً بآن واحد الى الغناء اذا شاؤوا ان يظل كلامهم مفهوماً. كذا ينتهي الذين يريدون ان يعملوا معاً بنجاح في اغلب الاحيان الى ايقاع آلي ينظم حركاتهم، ويؤدي الى شد ازره او تقويته بنشيد مشترك، وكلما كثر عدد من يجب تسييرهم معاً عظمت هذا التنظيم الاضافي: وقد مارس ذلك رئيس القبيلة الافريقية، والحاكم الصيني، او المالك الروسي القديم ولقد اكثر تقسيم الوظائف واكثرت الالية عبر التطور الانساني ثمرات العمل ولكنهما سلخا عن العمل صفته الشعرية بالتدريج، وغدا العمل عنصراً اقتصادياً باطراد.

وهدف العمل التجاري الى الكم اكثر من الكيف، وصار يضع للاخذ بدل الذات ، او بدل صنعه ابتغاء المجد الشخصي، ولم يعد بالنسبة للفرد موسيقى وشعراً معاً: الفن نفسه يستهدف الخبز.. ولكن علينا الاّ ننسى امام الفترة الحاية ان الفن والعمل كانا يتحدان في الاصل.

وكما يمتنع وجود شعر ابتدائي لا ينشد، كذلك فانه لاغناء الا وهو مرتبط بالاصل بحركة من حركات الجسد: اشغال، رقص، حركات الاطراف، صدمات آله من الآلات، ومن لغة مستعملة تستطيع ان تشيد بذاتها جملها بحسب الايقاع. فلابد اذن من ان تكون قد استعارت الايقاع من خارج حين منحت نفسها الشكل الشعري، اي انها استمدته في الواقع حركة من حركات الجسد. ولكن الحركات الناشئة عن نزوات بلا قانون هي حركات غير منتظمة، ولا مستقرة، وهي سهلة الضياع. اما الحركات المرتبطة بعمل فهي وحدها تتبع بالضرورة قوانين مستقرة، وتلقي نفسها متماثلة دوماً، اي ايقاعية. وتبين ان اوائل الانتاج لم تكن تنطوي على اي عنصر اساسي غير الايقاع: فاللحن Melodie ، وبالاحرى اتساق اجزاء عديدة، ليس سوى ضروب انتاج مشتق. ولا ريب في ان الفرحة الطبيعية، وبصورة ادق لهاث الجهد، هو اول شكل من اشكال الشعر، كما انه شكل من اشكال اللغة ذاتها. ولم يكن هدفه الاول في الواقع الاعراب بالكلم عن افكار

او عن عواطف، وانما استهدف مجرد جعل العمل ايقاعياً، ولا سيما العمل الجمعي، لتيسيره وجعله اكثر خفة، ومع الايام فقط ظهرت كلمات آخذة بالدقة المتزايدة لتشد ازر هذه الخطة وتسهل كذلك العمل بربطه بالتعبير اللفظي عن العواطف الملائمة، وتظل طائفة كبيرة من الاغاني الاولية، ولا سيما رجعياتها، خلواً من المعنى في نظر المغنين انفسهم، انها، ان جاز القول، إنتاج مباشر لشروط العمل، إنتاج ينبغي عدم مزجه ببعض بقايا المقدمة او اللغات الشعائرية التي اصبحت غير مفهومة على مر الايام.

وبعد هذه المرحلة الاولى ظهرت رجعيات جمعية، مستقرة، تقليدية، مقدسة، وترك امر سائر الشعر الى الارتجال الفردي، وانجبت ضرورات الايقاع، ومثلاً لدى (المينكوبين)Mincopies وفي الاداب التاريخية الاولى، لغة تختلف ايضاً باستعمال مفردات متميزة بتغير كلمات وبحذف بعض المقاطع مثلاً: كان على الشاعر (المينكوبي) ان يفسر بادىء الامر لمستمعيه بلغة النثر معنى قصيدته ألا مفهومة. واخيرا استقل ببطء شعرا اكثر تحررا، وزادت متانة الهيكل الايقاعي الذي يشيد الشعر قدر ماظل الارتجال في عواطف متباعدة جدا عن الهدف الاول: بقي عمود الشعر كتراث العمل الاولي، وظل وحده قادراً على الثبات في ذاكرة الناس، في حين ان النثر غير الموزون لم يكن يصان الا بامانة جداً أقل. وفي وسعنا ان نمضي لذكر تفاصيل ادق. هناك ثلاث حركات اساسية في العمل: الضرب، والدرس، والحك.

أن (اليمب) Iambc (والتروشه) Trocgee بتفعيلة قوية واخرى ضعيفة، يمثلان وزن الدرّاس. و (البونده) Spondee،ذو التفعيلتين المتساويتين تماماً، هو الوزن الطبيعي لليدين اللتين تصفقان بايقاع. و (الدكتيل) Dactyle (والانامبست) Anapeste المؤلفان من زمن طويل يعقبه او يسبقه زمنان قصيران، هما ايقاع المطرقة التي تقفز من فوق السندان عندما يجعلها الحداد ((تغني)). ولكن من الجلي ان اصل هذه

الاوزان من الناحية التاريخية قد يختلف عن ذلك، ولاسيما وأن هذا الاصل كان اكثر تعقيداً.

فالتاريخ يظهر لنا ان الفنون المختلفة او الانواع قد انفصلت تدريجياً عن جذع مشترك: فكل غناء عمل ينطوي من قبل على بعض العناصر الغنائية والدرامية والملحمية، إنه يقود الى استخدام الموسيقى المحضة ومختلف الآلات الصوتية. وهو يضم القوى الفاتنة للايقاعات الثلاثة: الموسيقية واللفظية والحركية. المرأة الابتدائية تعمل اكثر من الرجل الابتدائي، وهي تنهض باعمال ذات ايقاع اعظم: الغزل، والطحن والعجن. فهي اذن كانت المبدع الرئيسي في فنون الايقاع، في الموسيقى، والشعر، والرقص. وان ضروب الغناء الخاص بها لتبدو اكثر من الفنون الخاصة بالرجال، لو استطاع الرواد النفوذ بيسر اعظم الى الوسط الخاص الذي ينتجها.

جلي ان نظرية (بوخر) تستند في اساسها الى العهود الابتدائية للفن، ولكن هذه النظرية تمتد وتشمل اشكال الفن النامية بل والمعاصرة، وهي تلتقي اخيرا بالنظريات الاشتراكية القائلة بأن نقائض الفن المعاصر تعود بوجه خاص الى الغلو في تفريق الفن عن الحرفة، مما يجعل تجديد هذا الفن رهناً بالرجوع الى الاتحاد القديم بين الحرفة والفن. ولن يكون الفن المثالي سوى ازدهار العمل، او يكون، كما يقول (روسكين) Roskin، ((التعبير عن اللذة التي يشعر بها الانسان العامل))، ومثل هذه الافكار خطرت بتأثير المادة الاقتصادية وتعميمها المسرف. ان الاقتصاد الاعظم في الوسائل، واتفاقه مع الحد الاعظم للنتائج، هو في اغلب الاحيان شرط الجمال الفني.بيد ان ذلك نفسه شرط من شروط نجاح الصناعة ايضا،كما يلاحظ (مازولا)Mazzola، ومن هنا ينشأ تقارب سهل ذو وحي ولكنه ضئيل الدلالة. ألا يمثل قانون الاقتصاد المذكور شرط كل نشاط خصيب، ومثلاً كل

فاعلية علميةاو اخلاقية؟ ان ما يميز الخصب في الاشياء كافة لا يميز على وجه الدقة الخصب الخاص بالفن.

من الواجب ارجاع النظرية الى حدودها الاصح. ففكرة العمل ذاتها هي اولاً فكرة اسيء طرحها. وهذه الفكرة تدل بالمعنى الوسيع باسراف لدى (بوخر) على معنى الفاعلية بوجه عام: وإذ ذاك لا يضل الهدف الاقتصادي ذا دلالة اقوى لدى الابتدائيين، فلا يوجد الا بارتكاس لاحق مشتق: ذلك ان وجود الفنون قد يوجد، كما في كل فاعلية، نتائج اقتصادية، ولكن هذه النتائج لا تزيد ولا تنقص عن وجودها في اية فاعلية اخرى. لقد امكن ان يكون العمل عامل نمو، ولكنه ليس بالاصل الاولى لفنون الايقاع. ثم ان فكرة الايقاع ذاتها غير محدودة تحديداً جيداً، والواقع انه لا يمكن الكلام الا على الوزن وحسب، اي على تعاقب ازمنة قوية وازمنة ضعيفة، وهذا وحده هو الضروري لتيسير الحركات، ولا سيما الحركات الجمعية، غير ان الايقاع ذاته، اي مختلف احوال الديمومة التي تملأ فاصل زمنين قويين، فان العمل لا يحدده، ومن المعلوم انه اساسي في الموسيقى وفي الشعر، ففي الموسيقى، اكثر ما في الامر ان العمل اصل الايقاع، ولكن الحجج التي يتذرع بها (بوخر) في اعتباره العمل سبب نمو الطبقات الغنائية وانتشار المصاحبة الالية، اذا هي حجج جد ضعيفة: فنحن نعلم ان لهذه العناصر السيادة كل السيادة فى فن الموسيقى، ولو فرضنا ان للموسيقى دورا في العمل، فانه دور تنبيه، ولا دور تنظيم: ان الموسيقى هي التي تنظم بحسب العمل عندما ترافقه، ولا عكس: ان الموسيقى (الغالس) المصنوعة للرقص تنبه في ذلك موسيقى الملاعب (السيرك) التي تتبع حركات الجياد، في حين ان الجياد، على الرغم مما يبدو لا تتبع الموسيقى ابداً. ومن الغلو، باعتبار آخر، ان نشبه الرقص بعمل. فالرقص وحده يرتبط بالموسيقى على نحو انه يغدو مرادفاً لها في كثير من اللغات. غير ان المسألة الاجتماعية هي التي تعنينا مباشرة هنا.

والواقع ان (بوخر) لم يضرب لنا اي مثل عن غناء العمل لدى اقدم الشعوب الابتدائية مثل (الودّا) Weddas و(الفوجين) Fuegens و (البوشمان)Bushmens. وتكاد الامثلة التي يذكرها عن (الاستراليين) (والاندمان) Andamanes لا تستهدف العمل. واخيراً فان الغناء الذي يتكيف مع العمل حقاً لا يصحب في الاغلب الا الاعمال الرديئة من الايقاع الخاص مما يزعم (بوخر): مثل اعمال النسيج، والقطاف، او مختلف عمليات الفخار. ومن هنا يتضح ان اهمية التأثير المباشر للعمل الجمعي اصل الفنون الايقاعية ونموها انما هي ادنى جداً مما حسب (بوخر) ولكنه على الرغم من ذلك يظّل تأثيراً مهماً. ان تأثير العمل مباشرة على الفن ينطوي على تمايز متواكب لاشكال الفن عن اشكال الحرف. ولا بد من ان تقابل سيادة عمل من الاعمال في الحياة الاقتصادية لشعب سيادة بعض اشكال الفن التي تلازم حياته الجمالية.

وبهذا المعنى ذهب (كروس) الى ان ((طراز الانتاج)) عنصر مميز للفن الابتدائي. وقد درس بوجه خاص الشعوب التي لا تعيش الا من صيد البر والبحر، من غير ان تحيا حياة رعاة او مزارعين: مثال ذلك شعوب (الاسكيمو) في (غروئنلاند) Kalahari في (افريقية الجنوبية) و (الفوجيين) و (البوتوكودوس) Botocudos في (امريكا الجنوبية) والـ (مينكوبيين) في جزر (أندامان) و (الاستراليين) وفيما يجاوز الفوارق القصوى بالعرق والاقليم التي تفصل هذه الشعوب بعضها عن بعض، تضل على الاقل سمتان مشتركتان بينهما وهما: موهبة الرسم، وترجيح شبه تام لتصوير البشروعلى الاخص لتصوير الحيوانات. ان شعوباً من المزارعين، وهم اكثر تمدينا من سائر الاعتبارات، لايتميزون باي تفوق في الرسم، وهم يختارون طوعاً مواضيع رسومهم الزخرفية من عالم النبات. وينجم هذا التفاوت جزئيا عن ان هذين ((الطرازين في الانتاج)) يقتضيان موهبة الملاحظة اقتضاء متبايناً من حيث انها شرط الكفاح من اجل الحياة، ويرجع هذا الاختبار بوجه

خاص الى ان هؤلاء الناس يعاشرون كائنات مغايرة جداً بسائق حـرفتهم ان جاز القول وكذلك كان الصيادون (المجدلانيون) Magdaleniens في ازمنة ما قبل التاريخ ينبرون بتفوقهم الكبير مـن الناحيـة الفنيـة سـائر شـعوب المزارعين والصناعين الذين خلفوهم في عصر الحجر المصقول والمعـادن. وكانت المواضيع التي يختارونها مختلفة كـل الاخـتلاف. وكمـا يلاحـظ (ماريبلية) Marillie ، ان اكثر من شعب يعيش على الصيد هو في الواقـع قليل الموهبة في مجال الفن التشكيلي، مثال ذلـك (انـدامان)، وان تـصوير الحيوانات امر مالوف عند مزارعين كحال (بـابو) Papous ونعلـم، مـن ناحية اخرى، ان الاهتمام بتشكل الحيوان صفة تميز رسوم الاطفال اكثر من ان تميز رسوم الصيادين: افلا يعكس ذلك في الحالين فكراً بلا ثقافة اكثر من ان يعكس طراز حياة اقتصادية ونحـن اذا اعتبرنـا هـذه الاسـتثناءات او المشابهات افقدنا نظرية (كروس) اهميتها، ولكنها تظل تعرب شأنها شأن كل مادية اقتصادية، عن قسط من الحقيقة.يقول (هيرن): ان فن شعوب الرعـاة مدين قليلا لعملهم لان عملهم يدعهم في الغالب معزولين ويكـاد لا يفـرض عليهم تنظيماً ايقاعياً. والامر على العكس عنـد صـيادي البـر والبحـر او الزارع. فقبائل جزر (اقيانوسية) تتميز بنمو غناء التجديف ورقصاته: ذلـك ان عمليات صيد البحر والابحار المشترك تستلزم في الواقع التناظر وايقـاع الحركات والمواقف. ولئن تحلّي العمل البحري عند سكان (افريقية الغربيـة) او سكان (ماليزية) بانتظام جد دقيق، فمرده التأثير السعيد للاناشيد الايقاعيـة التي تصحب اعمالهم دوماً. ومن البـديهي ان ضـرورة الارتحـال الـدائم بالقطعان لارتياد مزارع جديدة يؤلف عائقاً يحول دون فن معمـاري جـدي عند البدو في (آسيا). ولكننا نفهم من جهة اخـرى، أن صـوف حيوانـاتهم وجلودها تدفعهم الى اعمال النسج والسجاد او الجلد، وهي اعمـال تيـسرها وتفيد منها حياتهم المتنقلة. اما شعوب المزارعين فقد افعمت، كما نعلم، الفـن الشعبي للامم المتمدنة قاطبة باغانيها ورقصاتها واعيادها الدرامية الـى حـد

كبير او صغير، وهي تحتفل بالاشكال الكبرى لفاعليتها الخاصة كاعمال البذر والحرث والحصاد. ان شيئاً من هذا لا يماثل ما في حضارتنا الصناعية حيث يختلف العمل كل الاختلاف ويزداد اتصافاً بصفة الاختصاص.

ان هذه العلاقات لا تتجلى بوضوح الا لدى الشعوب التي ما تزال تحيا حياة بدائية الى حد كاف لا يتيح للفن ان يتمايز عن سواد: ((واذ ذاك لا تختلف الحياة الاقتصادية للفنان المبدع عن حياة الجمهور، ويكون تأثيره تأثيراً مباشراً جداً. وقد اختلف الامر اختلافاً تاماً منذ ان اصبح الفنان صاحب اختصاص في حرفته الى حد كبير او صغير وان تأثير سائر الحرف لا يتم الا على نحو غير مباشر، في ثوب مطالب الجمهور الذي يمارسها والذي يطلب الى الفنانين اثاراً تناسب[1] عقليته)).

**التفسير الثاني: التفسير الجنسي:**

**فرويد، براون، برجلر، سانتيانا، شارل لالو:**

ما تقدم هو التفسير المعتمد على دور العمل الجماعي، اما التفسير الثاني فهو ما يمكن ان يسمى بالتفسير الجنسي للايقاع والفن، وهنا ساقدم تفسير المدرسة المتأثرة بفرويد وبالتحليل النفسي (براون ثم برجلر)، ثم موقف سانتيانا، والموقفان لا تاريخيان، وساعقب هذا بموقف تأريخي مفصل لشارل لالو.

في مناسبات عديدة اتينا على راي فرويد ويونج، خصوصاً بصدد كلامنا عن اراء هربرت ريد وسويف وكولنجوود، وفي مواضع اخرى، واتينا هناك على جملة نقود او انتقادات لفكرة التسامي عند فرويد والاسقاط

---

١.لالو: ص ١٨-٣٠.

عند يونج، وفكرة التسامي معروفة بما فيه الكفاية واساسها او جوهرها ان الدافع الجنسي وهو الاساسي في كل العمليات التي يقوم بها الانسان اي هو الموضوع الذي عليه تجري هذه العمليات، هذا الدافع الجنسي يستطيع ان يستبدله الفنان بهدف اخر اجتماعي مثلاً، عمل قصيدة، ويحدث هذا عن طريق الصراع بين قوى ثلاث هي الانا والانا الاعلى والهي (او الهو)، عن طريق وسائل معينة، او ((آليات)) مثل القمع والكبت والتسامي والتبرير والقلب الخ. والفرق بين القلب والتسامي، ان القلب هو الالية التى ينحل بها الصراع الى صورة مقبولة شخصياً فتفيد كمنفذ للطاقة المحتبسة، عن طريق تنمية ((الذي يعاني)) او ((المحصور)) لعرض مرضي ينفعه في القضاء على التوتر الحادث نتيجة للصراع الباطني. في حين ان التسامي يؤدي الى اظهار عبقرية وامتياز في الفن وفي العلم او ما اشبه.

هذا هو مجمل فكرة التسامي، وقد قدمنا على لسان اخرين انتقادات عليها، ورفضاً عند البعض لكل جهود المدرسة في التقرب في حل لمشكلة الابداع وجوهر الفن. (انظر اول هذا الكلام) اشارتنا الى كولنجوود، وسويف، وبعض الاخذ بها عند ريد).

ونكرر النقد الاساس هنا وهو: كيف يستبدل الفنان بطاقته الجنسية قصيدة او قصة، وهذه القصيدة بالذات؟ كيف يؤدي التسامي الى الابداع الفني. ولماذا يتجه عند هذا الى قصة، وعند آخر الى لحن موسيقي؟ لا جواب عند فرويد، او المدرسة كلها مفيد، غير العموميات.

وهنا نأتي الى نقد يقدمه براون مفاده: ان التسامي لا يؤدي الى تفريغ الطاقة. وان ابحاث لفين التجريبية، تثبت ان هذا لا يحصل، وان التسامي لا يؤدي الى خفض التوتر الذي يعانيه ((المحصور)) الا اذا ادى به الى الهدف

نفسه الذي كان الشخص الذي يطلبه منذ البداية، وهذا يفقد التسامي معناه، لانه[1] يشترط ابدال الهدف.

ويشخص سويف اساس العيب في فكرة التسامي، وكل ربط بين الفن والجنس في عجزها عن الابانة عن الاساس العميق للتنظيم الخاص، او ((للخصوصية)) او السلوك الفريد نوعياً الذي يحمله العمل الفني للفنان. مثلاً ما هو الاساس الذي يقوم عليه هذا الرباط المتين بين الشاعر والتعبير[2] اللغوي الايقاعي.

وهنا تاتي محاولة براون، والتي يقدمها ليس كرأي يقيني وانما كفرض يحتاج الى تمحيص. لاحظ براون (( ان جميع الباحثين من اصحاب التحليل النفسي اهتموا بالمضمون دون الصورة في الابداع الفني، حتى ساكس عندما تكلم عن الصورة لم يتكلم عن الاساس في نوعيتها بل تكلم عن وظيفتها بعد ان تتحقق، فجعلها بالنسبة للفنان اسقاطاً لنرجسيته في الخارج ومن ثم فهي موضوع الجمال في العمل الفني، وجعل لها وظيفة اخرى بالنسبة للمتذوق هي منحة اللذة الاولى كطريق للمضي به الى اللذة الثانية حيث الحصول على المضمون، يستوي في ذلك الصورة في القصيدة والصورة في اللوحة والصورة في اللحن وفي الاعمال الفنية جميعاً. اما براون فقد اهتم بالصورة في الفنون الزمنية وحدها، اعني الرقص والموسيقى والشعر. وعلى رأيه ان الايقاع هو العنصر الجوهري في الناحية الشكلية من هذه الفنون جميعاً.

فالرقص حركات منتظمة على اساس وحدات زمنية بينها تناسب معين، وكذلك الحال بالنسبة للنغمات في الموسيقى والابيات في الشعر. فما هو الاساس النفسي للايقاع؟ يرى براون ان الايقاع ليس سوى ضرب من

---

١.سويف، ص ١٨٣- فما بعد. وانظر ايضاً:

J. F. Brown, the Psycho dynamics of Abnormac Behavior 1940 ,P.171.

٢.سويف، ص ٢٩٩-٣٠٠.

التسامي[1] او الاعلاء للحركة في العملية الجنسية، او في العادة السرية، وقد فقدت هذه الحركة هدفها الجنسي واذا هي تمضي نحو اهداف اجتماعية قيمة)).

ونوافق سويف ان كل النقد الموجه الى فكرة التسامي الفرويدي صالح هنا، في نقد براون او ساكس.

ومازلنا داخل مدرسة التحليل النفسي نقدم محاولة ادموند برجلر E.Bergler نقلاً عن تلخيص سويف لها، ننقلها لانها تلقي ضوءاً على مدى الشطط الذي يركبه صاحبها انسياقاً وراء مذهب التحليل النفسي واطروحاته واقول (( مذهب)) متعمداً،فالابتعاد بينه وبين العلم واضح واقترابه من الرأي المسبق (( والاعمى)) شديد. علماً- وكما يلاحظ سويف انها- لا تنظر في اصل الايقاع. وبحسب تلخيصي لسويف يرى برجلر ان الشخصية- وكما يرى اصحاب التحليل النفسي- تمر بخمس مراحل هي على التوالي: المرحلة الفمية، فالاستية، فالقضيبية، فمرحلة الكمون، فالمرحلة التناسلية، وذلك حسب تحيز او تموضع اللبيدو في هذه المواضع، وتمتاز المرحلة الفمية بان تخفيف توتر الطفل يتمركز حول الفم بالامتصاص والابتلاع، كما في الرضاع. والشعراء والكتاب عموماً اشخاص توقفوا في نموهم عند حدود هذه المرحلة الفمية، او تقهقروا اليها في المراحل الاخرى اللاحقة لها. ولا بد لمن يتوقف عند هذه المرحلة ان يكون ممن تتسم لديهم اثارها بشحنة انفعالية هائلة ويكون ذلك نتيجة لتوهم الطفل ان امه حرمته

---

١.سويف، ص ٣٠٠، وبراون، كتابه السابق ص ٢٤١، ص ١٨٧-(حيث يشير الى ان ساكس حاول ان يسد اغفال فرويد للصورة بفكرة اللذة ((اللذة السطحية)) و((اللذة العميقة)) وكذلك سويف((اللذة العميقة)) وحول مفصل ارآء ساكس: كتابه:

H. Sacks, the Creitive unconscious, Boston, 1942.

وامتنعت عن الاعطاء، او بسبب قساوة الفطام، أو ما اشبه مما يوله شعوراً هائلاً بخيبة الامل، فتبدأ عنده مظاهر الوهم الاوتركي Autarchic Fiction ، ويتلخص في التوحيد بين الانا والواقع، فيتوهم ان الواقع جزء منه، وفي هذا الطريق نفسه يوحد بين الانا والام، فيتوهم انه يستطيع ان يعطي، واذا فلا حاجة له بالام، وليس ذلك سوى آلية دفاعية يخفي بها رغبته اللاشعورية.

وهذا بالضبط ما يفعله الكاتب فهو يعيش في هذه الخدعة، فيوهم نفسه انه يعطي الكلمات الجميلة، فهي بديل من ((اللبن الام)) واعظم انتصار يفرح له ان ينتصر على الاسلوب، اي ان يتمكن من العطاء، فان في ذلك ابعاداً للام التي سببت له الخيبة العميقة، واشد اشجانه[1] عندما يجف المداد.

نأتي الان الى العرض الفصل والناقد لنظرية الحب والجنس كأصل لكل فن، كما يعرضه شارل لالو بشكل تاريخي وسوف اضع رأي سانتيانا في مكانه من هذا العرض، وكذلك ملاحظة من كولنجوود حول ربط افلاطون بين الجنس والجمال.

يكرس شارل لالو الفصل الثالث ((للفن والاسرة)) حيث يوضح دور الاسرة كمنظمة بما تشمله من علاقات وتقاليد واقتصاد، وامومة، وتربية الخ في الفن، ليصل الى تحديد لدور ((الجنس)) او ((الغرام)) ومناقشة النظريات التي تعتبر الجنس أصل الفن، وهي ثلاث: نظرية أفلاطون: الغريزة الجنسية او شكلها الاعلى الحب هو الاصل الاول في كل فن، ونظرية دارون ومن

---

١.سويف، ص ٣٠٢-٣٠٥، وينقد سويف هذه النظرية بان كل ما يقال عن قصور نظرية التحليل النفسي حول الابداع وخصوصيته، وآلياته ينطبق هنا. ثم كيف تفسر حالة ((الثرثار)) وما الفرق بين الشاعر والثرثار والخطيب اذا كانت المسألة كلها مسألة تقهقر او توقف أو ثأر من الام.

تابعه على اسس فيزيولوجية: الاصطفاء الجنسي اصل الفن، حتى بالنسبة[1] للحيوانات. ثم مدرسة فرويد واتباعه ليصل الى نتيجة معاكسة وهي ان رسوم واغاني الشعوب البدائية بمعنى الكلمة هي اقل ما نعرف اتصافاً بالغرام او الجنس، وان اموراً كثيرة مثل عاطفة الامومة والعبادة المتصلة بها كانت اقوى من الحب الجنسي في[2] مراحل التطور الانساني الاولى وانه فقط حينما ينمو اي فن تمام النماء يتجه بطبعة شطر الحياة[3] الجنسية. وان الحيوانات الفقرية العليا على نقيض الطيور، هي التي تنتصر في الاصطفاء الجنسي عن طريق العنف اكثر جداً من انتصارها بفضل جمال او موهبة شبه- فنية، وانه في المراحل الاولى من اشكال العائلة في دور الامومة و دور سيادة الاب، لم يكن اهتمام الشاعر او الفنان بالحب نفسه بل بما حوله من علاقات اجتماعية كالعبارات المتصلة به او الامومة، اوالحرب او الاعراس وانه في مرحلة الانتقال بين مرحلة الابوة ومرحلة الاسرة الفردية الحديثة، وضح ظهور عواطف الحب بالمعنى الصحيح في الادب ( الحب الفردي خلال القرون الوسطى ((زجل الجنوب)) ) و((زجل الشمال)) ) و((الزجل الالماني)) على اساس ان هذا التأكيد على الغرام والحب في الفن هو تعويض خيالي عن واقع يمنعه او يحجبه ولا يجد له تحققاً الا في مجال

---

١.يخصص داروِن القسم الثاني والثالث بفصولهما العشرين (قبل الخاتمة) للاصطفاء الجنسي عن الحيوانات (القسم الثاني) وعند الانسان القسم الثالث (فصل١٩، ٢٠) الفصلان من ص ٥٦٢ فما بعد كتابه Descent of man ضمن عدد (٩) من اعماله: في سلسلة:

The Great Books of the Western World1952 History of Hnman Marriage.

٢.لالو، ص ٧٥. وهذا ما يراه وستر مارك History of Hu.man Marrige p375.

٣.ص ٢٠٧.

الفن او[1] عن طريق الفن، والمعادلة انه كلما زاد هذا الاتجاه دل علـى قـوة الروابط الاسرية واقعياً، فلا تجد عواطف الحب الحر مكانها الا عن طريـق احلام التخيل الجمالي، اي ان سمة العناية بالغرام حادث اجتمـاعي ولـيس فيزيولوجيا او نفسياً. هذه هي الاطروحات لخصتها من عمـوم الفـصل ولا اعتقد انها ستعني شيئاً للقارىء اذا لم ندخل في حيثياتها وتفاصيلها، وتسلسل المعالجة. واذاً فلنبدأ من جديد، ولكننا الان على هـدى ممـا تريـد. مبـدئياً الاسرة، هي التنظيم الاجتماعي للغريزة الجنسية، ولكنها ليست ذلك وحسب. فهذه الوظيفة الرئيسية تتضمن طائفة من النتائج او المؤسسات المختلفة جـد الاختلاف، والتي تترك في الفن صدى كبيـراً، ولا تمـس عاطفـة الحـب الاساسية الا مساً غير مباشر. فالى جانب العلاقات المتبادلة بين الـزوجين، ينبغي النظر الى العبادة العائلية والى التقاليـد الاخلاقيـة وتـراث الاسـرة الاقتصادي، والى علاقة الاهل بالاولاد والخدم، والى دور الام كأم وكمربية، وكربة منزل، وكموجود عصري، واخيراً الى الوسط العائلي بوجه عام- من حيث انه موضوع اثار او ممثل بل ومنتج.

وهذه المعطيات المعقدة غاية التعقيد هي التي تؤلف بجملتها مـساهمة الاسرة في نشاة الفن وتطوره[2]وهنا يتكلم لالو عـن دور العبـادة المنزليـة (الطوطمية، وعبادة الجدود، ثم في العصر الوسـيط اجـلال قدسـي حـام) ومظاهر ذلك[3] فنياً، ثم عناية المسرح خصوصاً بعلاقات الاهـل والاولاد او الخدم، مع امثلة ادبية كثيرة، كما يشير الى ان عاطفة الامومة اوحـت فـي جميع الازمنة ببعض الاثار التشكيلية او الشعرية، بحيـث ألحـف هـورنس Hoernes على اهمية حق الامومة والعبادة المتصلة بها لدى البدائيين (وهو

---

١.ص ٩٩، ٢٠٠، ص ٢٠٢-٢٠٣.ص ٢٠٧.

٢.ص ١٧١.

٣.ص ١٧٢-١٧٤.

دائماً اي شارلو يستعمل كلمة الابتدائيين، بدلاً من البدائيين)، كما لم يخطـــيء وسترماركWestrmarck حين قدّر ان من الواجب فـــي مراحـــل التطـــور الانساني الاول ان[1] تكون الامومة اقوى من الحب الجنسي.

كذلك فان الاسرة مركز اجتماعي عن الطبقات العيـــا، وكـــان لـــسمة المنازل ذات الاسرة الكبيرة والتي يعكس وضعها الاجتماعي (مثلاً في القرن الثاني عشر)، اثره على فن المعمـــار، وكـــذلك بالنـــسبة للمعبـــد واهميتـــه الاجتماعية واثر ذلك على الفن او الفنون[2] المرتبطة به.

وهنا يقف لالو طويلاً عند دور الجنس او الغـــرام او الحـــب كاصـــل ومنبع للفن، ويكرس بقية الفصل، وهو معظم الفصل[3] لهذه المسألة.

يقول لالو: حسب باحثون جماليون كثيرون ان الغريـــزة الجنـــسية او شكلها الاعلى، الحب هو الاصل الاول في كل فن.. ولكن مـــن اليـــسير ان نوضح لمعظمهم، لـــ (افلاطون) مثلاً، ان مفهومهم عن الحب يتـــصف اقـــل اتصاف بالنزعة الفردية المثالية، وانه يتأثر بحال الاسرة[4] في زمانهم وبلدهم بأكثر مما يظنون[5].

وقد بنى المحدثون، منذ (دارون) نظرياتهم في مبحـــث الغـــرام مـــن الناحية الجمالية على اسس فيزيولوجية اقوى. وحسب (دارون) نفسه ان فـــي مكنته البرهان على ان الحيوانات ولا سـيما الطيـــور، تبـــدو مغنـــة فـــي

---

١.ص ١٧٤-١٧٧.

٢.ويشير شارل لالو في بيان اثر العائلة كجمهور متذوق على الفن من ادب وموســـيقى، ص ١٨٤.

٣.ص ١٨٤-٢٠٧.

٤.ص ١٨٤.

٥.انظر كلام كوانجوود عن ربط افلاطون بين الجنس والجمال ص ٥١-٥٣.

الاصطفاءالجنسي. تغدو عندئذ فقط في صفوف الموسيقيين، والراقصين، بل والمعماريين، بالاضافة الى انها تتحلى[1] بالجمال ايضاً.

ويزعم (( التحليل النفسي)) في مدرسة (فرويد) ان اشكال الفن ليست سوى ((عقد)) مختلفة تسخرها الغريزة الجنسية، وهي كلية اولية، لتتجلى على الرغم من ((رقباء)) المجتمع الذي يجنحون الى كبتها، او على الاقل[2] الى تمويهها.

هذه نظريات ثلاث يذكرها لالو وبهذا الايجاز ونصاً، ويعقب عليها بما يلي: ((ليس من شأننا ان نناقش هذه الاسس الفيزيائية، او الميتافيزيائية لمختلف اشكال نظرية ((الغرام الموسع)) هذه ولها اعظم الانتشار اليوم، غير ان تطبيقاتها الاجتماعية والتاريخية تصطدم الان بصعوبة رئيسية اشار اليها علماء الاقوام جميعاً، ولاسيما (هرن) و (كروس). فهذه النظرية ترى، فيما يبدو ان الغريزة الجنسية والفن او عاطفة الجميل تتضامن تضامناً اوثق كلما اقتربنا في سلم الحيوانات من الحيوانات العليا، وكلما اقتربنا في المجتمعات الانسانية من اشكالها الدنيا، وهي اكثرها تميزاً بالعفوية. غير ان ما يجري هو العكس. فالفقريات العليا، على نقيض الطيور، هي التي تنتصر في الاصطفاء الجنسي عن طريق العنف اكثر جداً من انتصارها بفضل جمال او موهبة شبه – فنية. وان اغاني او رسوم الشعوب الابتدائية بمعنى الكلمة هي اقل ما نعرف اتصافاً بصفة[3] الغرام)). وتؤيد آثار ما قبل التاريخ الباقية هذا، وكذلك في قصائد (الاستراليين) و(البوتوكودوس) و(الاسكيمو) و(المينكوبيين) القدماء ولا يظهر الاهتمام الجنسي الا لدى الشعوب الاكثر

---

١.مثل هذا عند سانتيانا، ص ٢٩، ٨٢ فما بعد، وكمفسر لكلام لالو الموجز، كما ستكتفي بهذه عند إيراد رأي سانتيانا.

٢.لالو، ص ١٨٤، ونظرية فرويد هذه واتباعه عرضت مرارا في كتابنا هذا مع النقد.

٣.لالو، ص ١٨٥.

تقدماً، مثل (الايركوا) و (الماليزيين)، وبعض الهنود او لـدى (البيـروفيين) القدماء او (المكسيكيين)، وانما يظهر ذلك لاسباب دينية مستمدة من العبـادة القضيبية مثلاً. ويكفي ان نقارن (هومير) بـ (فرجيـل)، و (أشـيل) بـ (اوربيد) لندرك منحى هذا التطور. واذن فليس اصل الفـن، بـل بـالاحرى النمو اللاحق لاشكاله العليا، هو الذي يتـصل اتـصالا بـالغريزة الجنـسية وبتظمينها الاجتماعي.

ومع صعوبة استخلاص تطور مستمر في مجال الاسرة وفـي مجـال الفن فان القانون الاعم هو الانتقال من عدم التمايز الى تمايز متزايـد. وقـد ميز (غاستون ريشار) في هذا التطور ثلاث مراحل رئيسية`: اسرة الامومة، واسرة الابوة، والاسرة الفردية.ويضع بين المراحل الثلاث حالتين انتقـاليتين تضفي عليهما الحياة الفنية اهمية خاصة.

يقابل مرحلة الامومة فن اولي، ولكنه معقد، اي ما يزال قليل التمـايز، هو ما يعتبره مؤلفون كثيرون الشكل الاصلي للفن عنـه انبعثـت بالتعاقـب سائر الفنون، انه ضرب من الدرامة الجمعية، هي في ان واحد كلام وغنـاء ومصحوبة بالآلات وبزينة او بزخرف، وبمحاكاة، وخاصة برقص، فالرقص هو الذي يسود هذه الجملة: رقص حربي وديني او سـحري معـاً، او انـه مجرد احتفال بعيد يبارك تضامن القبيلة ويظهره جلياً وبهذا الاعتبـار فهـو ليس غراميا، وفي هذه المرحلة الاولية جداً يكاد الفرد لا يتخلص من ربقـة الاسرة ولا هذه من القبيلة، ولا تتمتع الفنون، وبالاحرى الانـواع الادبيـة، بتمايز اعظم، كما يعوز التمايز شخصية الفنانين او العازفين.

---

١.لالو، ص ١٨٦. ومثل هذا-وطبعاً أسبق منه- انجلز: أصل الاسرة والملكية الخاصـة والدولة. ترجمة مصطفى كامل منيب (لاسنة ولا مكـان طبـع)، معظـم الكتـاب. وهوبهوز (انجليزي) -السابق، قسم اول، فصل ١، ص ١٥٩ فما بعد.

وتتميز مرحلة الانتقال من اسرة الامومة الى اسرة الابوة اكثر ما تتميز بسيادة عبادة الاموات، ويقابل اجلال الجدود امحاء تدريجي لحق الامومة وخضوع الزوجة والام والاخت للزوج او للاب او للاخ. ومن مصر القدبمة مثال على السمة الخاصة التي تطبعها عبادة الجدود هذه على الفنون التشكيلية او على الادب. وتقابل مرحلة السيطرة شبه المطلقة للرجل في حياة الاسرة اي مرحلة الابوة تقابل سن الملحمة من الناحية الجمالية (عند اليونان القدامى، والجرمان، والعرب البداة وكذلك عند الفلنديين والفرنسيين الخ. في العصر الوسيط) وثمة اربعة معطيات اساسية تميز هذا الفن الخاص بالنسبة الى الحياة المنزلية:

**اولا:** يمجد الشاعر الملحمي البطل المحارب تمجيداً لا نهائيا اذا قسناه بتمجيده للاسرة والحب، ولا تظهر المرأة الا ظهوراً عرضياً في ((الالياذة)) او في اغنية ((رولان)) كما يعتز الابطال في اوائل ((اغاني الحركة)) بنسبهم اكثر من اعتزازهم بشجاعتهم، فكل شيء هو مجد الاسرة الكبيرة، لا مجد الفرد.

**ثانيا:** حين يعالج الشاعر الملحمي علاقات الرجال بالنساء، فانه لا يُعنى اكثر ما يعنى بالحب بل بالاعراس على وجه الترجيح، وجملة القول ان المرأة والحب لا يثيران اهتمام الشاعر الملحمي الا بعلاقات الاخلاص الزوجي: اما في سبيل دعمه، كما تشهد بذلك (بنلوب) و (هيكوب) او (اندروماك). او لمخالفته، كما هي حال (هيلين).

**ثالثا:** وفي العصر الملحمي كان توجيه اغنية حب الى فتاة او اعرابها عن عاطفة فردية يبدو امرا اثيماً حيال اسرة ابيها[1] او زوجها.

**رابعا:** يصور الشاعر الملحمي المرأة متضامنة مع اسرة زوجها، فتعتنق خصوماتها وثأرها (فهيكوب) في الالياذة تتمنى التهام كبد قاتل

---

١.كذلك ص ١٨٦-١٨٨.

(هكتور)، وتحيا اليكتر لتقدم الى اخيها قبراً جديراً بنسبه[1]، ومن اجل الانتقام لشرف اسرتها.

وثمة فترة انتقال بين مرحلة الابوة ومرحلة الاسرة الفردية الحديثة، تتميز بامحاء المغامرات البطولية تدريجياً وظهور عواطف الحب بالمعنى الصحيح في الادب ثم ذيوعها، والى هذا الادب تنتمي مدارس (زجل الجنوب) في جنوب فرنسا و (زجل الشمال) في شمالها والزجالون الالمان في المانيا. ان شعر الغرام عند الشعوب ذات التقدم الاقل غريزة كما يتضح من الحكايات المصرية القديمة وفي بعض المدارس اليونانية والرومانية وفي القصائد الغنائية والقصص العربية، ولكن الحب يكاد ينحل[2] في ذلك كله الى الشهوة. لكن زجل البروفانس يأتي بمثابة تجديد حقيقي في درب التطور، فهنا وللمرة الاولى وجد ادب تام، يختص بتصوير هذه العاطفة الفريدة النظيفة المتمجدة بل المستحيلة الى اثير صوفية غرامية حقيقية،تتعلق بموضوع وحيد هو موضوع الحب المتجرد او حب الفروسية. حب يائس من الوصال، ونقيض الحب الزوجي، بل هو نقد ضمني للزواج الشرعي، وهو يلائم وضع المرأة الجديد الانتقالي الذي تضاءلت فيه سلطة اخلاق الابوة، من قبل ان تهيء تربية جديدة للمراة لممارسة مسؤوليتها الشخصية على نحو تام، وفي هذه الشروط يصبح من السهل استحالة الحب عشقاً وانقلابه الى دوار تخيل واحساس، دون اية رابطة تشده الى الوعي بواجبات الام او الزوجة.

---

١.ص ١٨٩ ويقدم لالو امثلة كثيرة في أداب الشعوب في طور سيطرة الابوة حتى ص ١٩٠.

٢.وربما يستثنى من ذلك الادب المتعلق بشعراء الحب العذري عند العرب ومع ذلك فهو مليء بالشهوة والاوصاف الجنسية (انظر معنى عذري عند محمد صادق العظم) نقد الفكر الديني. بيروت.

وقد ورثت الاداب الحديثة في اوروبا عن الشعراء الزجليين هذه الصوفية الغرامية، كما نجدها خلال عصر ((النهضة)) في المسرح المدرسي وفي الحظائر او الرواية.

واخيرا حلت الاسرة الفردية، فتضاءل اعتبار النساء والاطفال كائنات سلبية عاطلة واكتسبت المرأة تدريجيا مسؤوليتها المعنية والحقوقية، واصبحت عواطفها ومشيئتها جديرة بالاهتمام والاحترام مثل عواطف الرجل ومشيئته، واكثر ما يظهر الادب المؤكد لهذه الفردية ولتمجيد الزواج والمحافظة على تقاليد الصحة الاخلاقية في انجلترا[1] (كما عند شكسبير).

وهنا يتقدم لالو بفرض مهم، هو تزايد دور الحب في تاريخ كل فن، وهذا يفترض اتساع وظائف الاسرة، لكن الحاصل هو وجود تفاوت بين الاثنين في بعض الفنون، فالادب في العصر الوسيط وبعد اجيال من العصر الملحمي. شغل الحب منها منزلة ضئيلة جداً، يصبح الحب فجأة الموضوع الوحيد لشكل من اشكاله هو فن الزجل في الجنوب والشمال وفن الزجل الالماني. وهذه المثالية اللاشهوانية قدر المستطاع، وعلى الاقل من حيث الشكل المتجردة بتطرف تبدو غريبة عن الاعراف الاخلاقية الاقطاعية في القرن الثاني عشر والثالث عشر، ولا يمكن فهم الحب الفروسي الا كتعبير عن مثل اعلى ذي صوفية تعظم باطراد كلما تعذر تحقيقه الا في مجال الفن: ((ان الفن يعرب على الاقل عن الجانب العلماني المضاد للصوفية الدينية التي نمت في الاديرة نماء تاماً. وهذان الشكلان الخياليان يقعان كل على

---

١.كذلك ص ١٩٣-١٩٩ حيث يناقش إمكانية التنبؤ بمستقبل التطور بخصوص الفن النسوي، حسب تنبؤات كونت في ص ١٩٤ الى ص ١٩٩ ودور كنهايم. وقد سبق ايراد كلام كونت كمعبر عن رأي الوضعية في مستقبل الفن وأنه ستنفرد به النساء والأطفال في مرحلة العصر الوضعي.

طريقته، على هامش الحياة الاجتماعية الحقيقية، ولا سيما الحياة العائلية الحقيقية، انهما ثأر من وحشية المجتمع ومن احزانه)). وفي ظل ((نظام الحريم)) وتعدد الزوجات، حيث ينعم الاغنياء بترف عدة نساء بينما يبقى جمال النساء -عدا الزوجة- سراً مغلقاً ساحراً، يمكن فهم التناقض في هذا الحب، حيث يتصف بالصفة الشهوانية الكاملة، وبصفة الهوى الجامع الصوفي، وبهذيانه الحسي والتخيلي. انه لعب على هامش الواقع، واستعاضة جزئية عن الحياة، ومتمم لنقائض الامور الجدية، وهذه وظيفة كل فن. وفي الادب العربي او الفارسي خير شاهد على هذا.

ان رسالة القصّاص البائس الذي يجوب المقاهي العربية ليحكي فيها قطعاً من الف ليلة وليلة انما ترجع الى ان يخدم مستمعيه لا بذكر ما يجدوه كل يوم في حياتهم، بل على العكس بما يعوزهم ويعوض عنهم بحلم مزين. وهذا ينطبق على ادب ((اليابانيين)) الحافل بغزل فروسي بالمرأة وبإجلالها في حين ان دورها في الاسرة اليابانية تافه حقاً. ومثل ذلك ايمان الناس بسذاجة بوجود بلاط الحب الاثيري في بلاط هنري الرابع او لويس الثالث عشر، بناء على ادبيات مثل ((اميرة كليف)) او ((برنيس)) بينما واقع المجتمع حياة سمجة تفتقد كل هذا فيخلقه الادب وهما.

وهذه المفارقة واضحة في ادب المجتمع الفرنسي المعاصر، ازدياد الادب الاباحي بشكل خطير، فيستنتج ((الغرباء)) فكرة فساد الاسرة الفرنسية برمتها، بينما الواقع هو ان الاسرة الفرنسية اكثر اسر اوروبا اتحادا وصحة ومحافظة خلقية. اننا نمضي في وضع فننا خارج الاسرة بينما يضعه (الانكلو - سكسون) داخلها. ان اباحيتنا - اي اباحية الفرنسيين- الجمالية- ونلح على هذا- هي جزئيا مهرب، وهي ذيل من ناحية اخرى. هي ظاهرة تلي ممارستنا لحياة الاسرة على نحو اشد اتصافاً بالصفة الاجتماعية والاخلاقية، ونتيجة لامعاننا في فصل الفن عن الحياة. ان الفن الغرامي ضرب من ضروب اللعب التخيلي الذي يتناول حياة الاسرة اي الى جانبها

او خارجها. هذا الدور الذي يضطلع به الفن ازاء واقع الاسرة الجدي، وهو دور تخيلي تعويضي، يفسر بتصرف الفن، في مثل هذه الظروف، الى وصف الحب الحر، خارج الاسرة سواء قبلها او في الخطبة ومن النادر ان يصف الفن الحب الشرعي في الزواج، وحينما يصل البطل الى الزواج تبلغ الرواية او القصيدة نهايتها عادة. ان اللعب الجمالي ينتهي حينما تبدأ[1] حياة الجد. وهكذا يتضح ان تقدير دور الغرام في فن من الفنون لا يمكن ان يحدد الا من خلال معرفة احوال الاسرة في الزمان والمكان، ولعل اعظم خطأ يقع فيه مذهب الغرام الجمالي، سواء كان (افلاطونيا) او (دارونيا) او (فرويديا) انما يتجلى في اتخاذ عاطفة هي حيادية جماليا، بمثابة عاطفة جمالية بذاتها، بل بمثابة العاطفة الجمالية، والخلاصة ان قسط الحقيقة من خلال ما تقدم عن دور الجنس او الغرام في ارتباطه بالاسرة تاريخيا، يتركز في الملاحظات التالية:

**اولا:** ان تأثير الغريزة الجنسية والحب في الاسرة او خارجها يجدد بتاثير سائر النزعات الانسانية الكبرى التي ينتظمها ايضا تنظيم اجتماعي، ومثلا في شكل الديانات والحرف او الامم.

وان اعظم تجليات الفن اتصافا بصفة انقى غرام في الظاهر. انما تحقق توازنا سويا الى حد كبير او صغير بين جميع هذه القوى الفردية او الجمعية، مع سيادة احداها.

ثم -وهذا ثانيا- ان العصر الجمالي في نشاط الغرام ليس هو الغرام ذاته، بل نشاط التخيل بمناسبة الغرام. وما ان تمارس الغريزة نفسها نشاطها الجدي بحسب التنظيم الاخلاقي والاجتماعي حتى يمحّي امامها الفن بالمعنى الصحيح.

---

١.ص ٢٠٠-٢٠٥.

واخيراً وهذا ثالثاً- لئن اضطلع الغرام في الفنون النامية بدور اساسي جداً، وغدا الحب العاطفة المتميزة، او الهوى المتميز، الهوى وحسب، فان مرد ذلك الى اسباب اجتماعية ايضاً اكثر منها فيزيولوجية او نفسية، وعلى الرغم من الآراء المبيتة التي اذيعت غالباً في هذه النقطة. وافضل برهان على ذلك هو ان اقدم الفنون الابتدائية هي اقلها اهتماماً بالغرام. ولذا فإن سمة العناية بالغرام انتاج طبيعي للتطور الجمعي انها ((حادث اجتماعي)).

واذا كان من شان الوجود الاقتصادي والديني اوالوطني انها تلغي بيسر وسائل اخرى غير الفن لاقامة ترفها وبذل فائض قوتها، مع بقائها متسقة مع الحياة الاجتماعية والاخلاقية، فإن النشاط الغرامي، على العكس – لا يجد خارج الاسرة إلا الفن: والفن في الواقع هو الصيغة الاجتماعية العملية الوحيدة التي تتيح للغريزة الجنسية ان تعمل بحرية، اي خارج مجتمع المنزل، وحرية الحب الوحيدة تمثل في التخيل الجمالي للجمال الجنسي، شريطة ان يكون جمالياً.

(( ان الفن يقابل في جميع الاحوال وظيفة تنظيم النشاط الضروري، أو على الاقل النشاط المرتجى لجميع اشكال الفعاليات الانسانية تنظيما اجتماعيا، ولكن بوجه خاص، ممارسة الغريزة الجنسية، لاننا لا نعرف لها شكلاً مهما آخر يتصف في آن واحد بانه ترف مع بقائه امرا اجتماعياً[1]. وذاك هو في اعتقادنا اعمق سبب يجعل كل فن متجهاً بطبعه شرط الحياة الجنسية حين ينمو تمام النماء)).

---

[1] .كذلك ص ٢٠٦-٢٠٧ ويقول انه سيوسع هذه الافكار في كتاب قادم عنوانه الفن والأخلاق الجنسية.

**ثالثاً: التفسير التكاملي: (سويف وآخرون):**

وهو الحل الذي يقدمه سويف بعد نقده واستعراضه لتفسيرات حول الابداع مما نصه ((إن المشكلة التي نحن بصددها هي مشكلة ((بروز)) لنشاط خاص، هو النشاط التعبيري، وهو نشاط محصور في منطقة خاصة من مناطق الجهاز الحركي، وهي منطقة التعبير اللغوي، وهو زيادةعلى ذلك نشاط يمتاز بان له شكلاً خاصاً، فهو نشاط إيقاعي. المشكلة لها كل هذه الجوانب، ويكون الحل اقرب الى الصواب إذ استطاع ان يصل بنا الى النظر الى هذه الجوانب باعتبارها وظائف في ((كل)) دينامي متكامل، والسؤال الاول الذي ننفذ منه الى هذه المشكلة، هو السؤال الآتي: ماهي وظيفة الجهاز الحركي (Motorium) بوجه عام؟ والأجابة على ذلك انه أداة الاتصال بين الكائن الحي والبيئة المحيطة به. وهذه الاجابة تصدق عليه بكل اجهزته الفرعية بما فيها الجهاز اللغوي، غير انها تصدق بالمثل على الجهاز الحسي (Sensorium) بجميع اجهزته الفرعية. ومن ثم فهو ما يزال بحاجة الى الاتمام ويكون هذا الاتمام بالاشارة الى ان الاول تنحصر مهمته في الحركات الصادرة من الكائن الى البيئة، في حين تنحصر مهمة الثاني في الحركات الواردة من البيئة الى الكائن الحي. فهذا للاستقبال وذاك للرد. على ان هذه التفرقة غير دقيقة، فان العين التي تبدو في كثير من الاحيان من بين الاجهزة الفرعية في الجهاز الحسي، تبدو في بعض المواقف جهازا لاصدار تعبير لايخطىء من يحاول ان يستقبله. وكذلك الفم جهاز لتلقي بعض ما يرد من البيئة وهو في الوقت نفسه جهاز لاصدار التعبيرات اللغوية الخاصة. والواقع ان التفرقة الدقيقة لامحل لها، اذ ان الجهازين متحدان بمعنى ما من حيث دلالتهما في الكل. فكل منهما ((طريق)) لايجاد ((كل)) متزن يتألف من الكائن والبيئة. وعلى هذا الاساس نجدهما مرتبطين احدهما بالآخر ارتباطاً مباشرا يظهر في اوجه في مرحلة الطفولة وعند البدائيين، ويصبح هذا الارتباط فيما بعد غير مباشر لما يبرزه الاكتساب من أجهزة فرعية في

طريق هذه الصلة. ومن المعلوم ان من اهم مميزات السلوك الاكثر ارتقاء، ألا تكون الاستجابة للمواقف مباشرة بل يسبقها بعض التروي. والواقع ان امر الصلة الاصلية بين هذين الجهازين تقوم على صحته عدة شواهد. بعضها بسيط وبعضها معقد. فمن ذلك مثلاً أننا أذا سمعنا صوتا فاننا لا نلبث ان نستدير نحوه. واذا ظهر بجانبنا ضوء التفتنا اليه ليكون في بؤرة مجالنا البصري. وعندما نشهد حركات الرقص نقاوم في انفسنا ميلاً الى التحرك طبقا لها، واذا لم ننتبه للقيام بهذه المقاومة فاننا نتحرك فعلاً. وعند ما ندخل في احد معارض الصور فكم من المشاهدين نجدهم يحركون ايديهم وجذوعهم مع حركةالفرشاة في اللوحات، واذا استمعنا للحن موسيقى لا نلبث ان نتحرك مع انغامه، ولعل اوضح الحركات المرتبطة بادراك حركة العضلات الوجهية بشكل معين كلما أبصرنا شيئا ذا دلالة معينة بالنسبة لنا. والراجح ان هذا الاساس يساهم في كون الطفل (في بدء تعلمه اللغة) ينطق باسماء الاشياء كلما ظهرت في مجاله البصري. هذه كلها شواهد تجريبية على شدة الارتباط بين الجهازين الحسي والحركي، وعلى ذلك يحق لكوفكا ان يعتبر العمليات الحركية مجرد امتداد طبيعي للعمليات الحسية أو بعبارة اخرى ان الادراك حلقة بين فعل وارد وفعل صادر، وكذلك يحق لكهلر أن يستنتج وجود تأثير لحركة شخص ما على العمليات الذهنية لدى شخص آخر يتخذها، وعلى أساس هذه الصلة بين الجهازين ايضاً يمكن تفسير جانب هام من جوانب اللغة، اعني ناحية الاستعداد الذي تستند اليه لدى الفرد. والراجح ان اللغة في اصلها ضرب من المحاكاة، ويمكن ان نشهد الدليل على ذلك بوضوح في اسماء الاصوات، فصهيل الخيل وشقشقة العصافير وخرير المياه في الغدير وهديل الحمام وفحيح الافعى وهمهمة الغابة، وفي كل لغة توجد أمثال هذه الاسماء، ومع ذلك فهذه اللغات قد بلغت من الأرتقاء ما جعل امرها معتقدا، فإذا نحن قصدنا الى لغة الطفل المبتدىء في تعلم اللغة وجدناه يكمل قاموسه بكلمات كثيرة ليست سوى محاكاة صوتية لمسمياتها

سواء كانت هذه المسميات أفعال ام أشياء والمهم هو نفسه الذي يبتكر هذه الكلمات دون ان يتلقنها. وقد روى ستمف Stumph عن أنه سمّى بناء حجريا ذا شكل خاص Marage ، وكان في التاسعة من عمره. فلما بلغ السابعةعشرة ذكر بأمر هذه التسمية فتذكرها وقال معللاًإياها، ان الحجارة كانت تبدو تماما كما يبدو صوت هذه الكلمة، وانها في الواقع لا تزال تبدو[1] كذلك. ومن هذه الزاوية ايضاً يمكن النظر الى المشكلة تطابق الصوت والمعنى (الأ نوما توبيا). حتى نحن البالغون نلجأ احياناً الى أبتكار كلمات اثناء حديثنا، ليس لها معنى متعارف عليه لكنها معبرة بذاتها. ها هنا يمكن العثور على الاساس الفطري للتعبير اللغوي. ولا شك انه على هذا الاساس نفسه تؤثر اللغة التي يسمعها الطفل في بيته، تؤثر عليه فتدفعه الى محاكاتها. ويرى كوفكا ظهور بواكير أنعكاسية بمجرد تنبهها في إحدى المناطق، وفي هذا دليل على انتشار الحساسية في كل مناطق الحس. ولكنه مع ذلك يلاحظ أن المناطق الحسية المختلفة تكشف على اختلاف شديد سواء بالنسبة لدقة الاستجابة أو لتنوعها. فهل نستطيع ان نستنتج على هذا الاساس أزدياداً في حساسية المنطقة الخاصة بالنشاط اللغوي فنرى في ذلك جانباً من استعداد فطري يمتاز به الشاعر وعلى هذا الاساس يمكننا الافادة من ملحوظة دارني القائلة بان الطفل الذي سيصبح شاعرا يكشف عن اهتمام خاص بترديد الالفاظ، كما نفيد[2] من الفكرة العامة لدى برجلر، ((دون الاخذ بتحليله)) وهي التي تقرر وجود حساسية ممتازة بعض الشيء في منطقة الكلام. لا نستطيع ان نجزم برأي في هذا الصدد، لكن نكتفي بأن نضع الفرض هكذا في صيغة سؤال، عساه ان يدفع بعض الباحثين الى محاولة تحقيقه. لكن مشكلة

---

١.هنا وفي اشارة لاحقة عن كوفكا، يعتمد سويف على كتاب الاخير:

K-Koffka, the Growth of the mind. London 1931.P.346, 132.

٢.وقد سبق أيراد رأي برجل اعتماداً على سويف. ص ٣٠٤، نقد سويف له في ص ٣٠٥.

التعبير الايقاعي لا تزال قائمة. فلنقدم نحوها هي الاخرى بفرض لا يزال يحتاج الى كثير من العقل والتهذيب ايضاً. وقد أشرنا من قبل والكلام ما زال لسويف (الفصل الاول من الباب الثاني) أن ملاحظة[1] لفين القائلة بأن معظم الاعمال يكون لها مظهر الكل او التنظيم، حتى سلاسل الأوجاع تبدو مكونة لوحدات من النشاط بحيث إذا بدأ الشخص السلسلة أضطر ان يستمر لاكمالها، لأن بدء أي فعل يخلق توتراً هو عبارة عن درجاته تدفع الى اكماله))، ويستمر هذا التوتر ويحدد طبيعة السلوك حتى تنتهي تلك الوحدة من وحدات االنشأة. وقد أقمنا على أساس هذه الملاحظة والملاحظات التجريبية رأينا في الوحدة الدينامية للقصيدة. وكذلك نرى أنه على اساس هذه الملاحظة يمكن تفسير الايقاع، غير اننا بحاجة أولاً لأن نبدي هذه الملاحظة الدقيقة بالنسبة لمسألة ((النظم)) أو ((الابنية)). وتتلخص في اننا يجب أن نحترس كل الاحتراس من تعميم فكرة ((الكل)) تعميماً يجعلها جوفاء ليس لها دلالة دينامية، فالقول مثلاً بوجود كل يدعى ((الأنسانية)) بغض النظر عن الزمان والمكان نهائياً يعتبرا قولا اجوفاً، لأن أهم شروط ((الكل)) الدينامي أن تكون العلاقة بين اجزائه وثيقة بحيث لا يحدث أي تغيير لأحد الأجزاء دون أن يمتد الى الكل بل يكون هو نفسه دلالة على حدوث الكل تغيّر في الكل.

ومن الجلي أن مجتمعنا المصري قد لا تؤثر فيه أكتشاف طريقة جديدة للصيد في مجتمع الاسكيمو في ايسلندا، أو ظهور طبقة اجتماعية جديدية لدى قدماء الهنود في المكسيك، ولكن يمكن الى حد ما أن نتكلم عن مجتمع الحضارة الغربية، وكذلك يمكن ان نتكلم عن المجتمع المصري، ومجتمع

---

١.أنظر ص ١٤٠ من سويف حيث نفصل هناك فكرة لفين عن الكل الديناميكي وعلاقته بالاجزاء معتمداً على كتاب لفين:

K. Lewin: A Dynamic theory of Personality. New york1955 P. 62.

الطبقة العاملة في مصر، ومن الجلي أن التماسك في هذه المجتمعات الثلاثة او بالأحرى أن قوة بنائها متفاوتة، فهي في الأول أضعف منها في الثاني وهي في الثاني أضعف منها في الثالث، بحيث نستطيع أن نتكلم عن ((أبنية)) قوية وأبنية ضعيفة، وقد سبق أن أشرنا الى تفرقة كوفكا بين مجتمعات اجتماعية ومجتمعات سيكولوجية، والمهم هنا اننا عندما نتحدث ((الكل)) لا نعني ابداً[1] أنه وحدة ساذجة متجانسة، والمجتمع المصري مع أنه ((كل)) فإنه يتألف من عدة أبنية داخلية لها درجة من التماسك لا يمكن إغفالها، وكذلك بينا في موضع سابق أن الشخصية ((كل)) ولكنها ليست كلاً متجانسا ساذجا بل تتألف من عدة أجهزة داخلية لعل أهمها جهاز الأنا الذي يتألف بدوره من عدة اجهزة اهمها جهاز الذات.

وكذلك في الفعل. فالقول بأن الفعل له مظهر الكل وأنه يتضمن ما يجعل منه نظاماً متماسكاً له وحدته الباطنية لا يعني ان يكون وحدة متجانسة ساذجة منذ البداية حتى النهاية. فانظر لقد استغرقت كتابة هذا البحث أربعة شهور تقريبا، ومن المحقق أنها تقوم منذ البداية حتى النهاية على فعل واحد يمكن ان ينظر إليه ككل، ولكن لا يمكن القول بحال ما إن هذا الكل متجانس تماماً، بل الصحيح أنه يتألف من عدة أبنية داخلية متفاوتة فيما بينها من حيث شدة تماسكها. وهناك أمثلة كثيرة أبسط من هذا المثل، فأنا عندما أشرب ينقسم فعل الشرب الى ما يشبه الوثبات التي سبق الحديث عنها، فأتناول كمية من الماء ثم أبتلعها، وبذلك تنتهي وثبة، ثم اتناول كمية أخرى وأبتلعها فتقضي وثبة أخرى، ثم ثالثة ورابعة وهكذا. وعندما اجلس الى الطعام، ينقسم فعل الأكل في هذه الجلسة (الواحدة) إلى عدة وثبات تبدأ كل

---

١.ويرى سويف ان هذا ما لايعرفه برجسون، ويجمع المفكرون الفاشيون على اغفاله أو التقليل من أهميته قصداً انظر (١) على ص ٣٩٠.

منها بالتهيؤ لتناول لقمة وتنتهي بابتلاعها، وكذلك عندما أحدث شخصاً في أمر ما، فأن الحديث هذا وهو واحد ينقسم الى عدة وثبات. فقد أجزىء موضوع الفصل الحديث الى عدة أجزاء وأتناولها جزءاً جزءاً، وكلما انتهيت من جزء كانت هذه النهاية فاصلا بين بناء أصغر وبناء آخر صغير أيضاً داخل البناء الكبير ((بناء الفعل ككل))، بل إن البناء الأصغر ليتألف من عدة أبنية صغرى،تتمثل في الجمل المكتملة، ولا شك ان الفواصل بين هذه الجمل تختلف بعض الشيء في مظهرها، كما تختلف في دلالتها، عن الفواصل بين الكلمات التي تتألف منها الجمل. وكذلك فعل المشي شبيه بفعل الكلام فكل خطوة كاملة تعتبر بناء صغيراً داخل البناء الكبير الذي يكتمل ببلوغي الجهة التي اقصدها. تكفي هذه الأمثلة، والمهم ان نشاط الجهاز الحركي له طابع الكل دائماً. وهذا الكل يتألف من عدة ابنية صغرى. ولعل في ذلك دليلا جديداً على شدة الصلة بين الجهاز الحركي والجهاز الحسي، والواقع ان ما يجري على احد الجهازين يجري على الآخر. ان في هذه الحقيقة التي نذكرها عن الجهاز الحركي بوادر ظاهرة الأيقاع، وقد سبق ان بينا على اسس تجريبية كيف أن فعل الأبداع لدى الشاعر يمضي في وثبات ولا يتقدم دفعة واحدة. لكن إذا كان أساس الأيقاع هكذا شائعاً، فماذا يميز الشاعر، ولم لا نعبر كلنا تعبيراً لغوياً موزوناً؟ هل يتضمن الفرض السابق حل هذه المشكلة، على أساس ان ازدياد الحساسية في احدى المناطق معناه أزدياد بروز خصائص النشاط في هذه المنطقة بشكل ملحوظ؟ هناك جوانب اخرى لاكمال هذا الفرض. فقد عرفنا ان العلاقة بين التهويم والواقع عند العبقري تتضمن أزدياد جانب التهويم،وقد عزا لنين الى مثل هذا الشخص القدرة الممتازة على إدراك الأبنية، وهو ما عبر عنه بازدياد القدرة على التجريد، ولا شك ان الصلة المتينة بين الجهاز الحسي (أو جهاز الادراك بشكل عام) والجهاز الحركي ربما ضمنت ظهور خاصية البناء أو التنظيم بشكل واضح في ناحية النشاط الحركي، ويبرز ذلك بصورة خاصة في المناطق الاشد

استعدادا للأستجابة. والظاهر أننا نستطيع أن نفترض لدى الشاعر امتيازاً خاصاً في الصلة بين الجهاز الأدراكي والجهاز الحركي.

ولا شك ان هناك نصيباً من الصحة للرأي الشائع عن الشعراء او القائل بانهم مرهفون سريعو الانفعال، ولو انه قول غير دقيق. ومع ذلك فهناك ظاهرة اجتماعية لا شك ان لها دلالة واضحة فيما يتعلق بهذا الفرض، فالرأي لدى مؤرخي الفنون مستقر على ان الشعر مصاحباً للرقص والغناء، ومن الجلي ان الأيقاع أشد بروزاً في الفنين الأخيرين منه في الاول، وهو أشد بروزاً في الرقص منه في الغناء والشعر جميعاً،وربما كان في القول بأن الرقص أو الفنون وأشدها ذيوعاً، ما يشير الى بزوغ النشاط الفني من الصلة المعتادة بين الجهاز الحسي والجهاز الحركي بوجه عام، كما أن في القول بتأخر ظهور الشعر كفن قائم بذاته ما يتفق وقانون الترقي الذي يقضي بأبراز بعض المناطق داخل البناء الكبيروتزويدها بخط من الاستقلال دون الانعزال (عملية التغاير diffcrentiation) ولكن هل لنا أن نرتب على ذلك رأياً خاصا فيما يتعلق بمستقبل الشعر؟ يظهر ان مستقبله الطيب متوقف على الاستبصار بمجاله الأصلي، فيجب ان يعود عوداً ديالكتيكياً إلى تمكين أواصر الصلة بينه وبين زميلية القديمين، ولقد بدأت بالفعل محاولات العناية بالأوبرا منذ اوائل القرن الماضي، ولكن لا يزال الشعر ينتظر المزيد من العناية في هذا السبيل.

ولقد نشأ الشعر العربي نشأة غنائية كغيره من انواع الشعر الاخرى، وكان للغناء الذي صاحبه تأثير واسع في تغيير أوزانه، وكان المهلهل أقدم شعراء العرب يغني قصائده، ويروى مثل ذلك عن ذلك عن أمرىء القيس، ويقال إن علقمة بن عبدة الفحل كان يغني ملوك الغساسنة أشعاره، وكذلك قال حسان بن ثابت:

تغن بالشعر إما كنت قائله ... إن الغناء لهذا الشعر مضمار

وكان الاعشى في أواخر العصر الجاهلي يتغنى بشعره، وربما سمي صناجة العرب لانه كان يصحب غناءه بتوقيع على الآلة الموسيقية المسماة بالصنج. وكذلك عرف الرقص مع الشعر والغناء، ويقول إسحق الموصلي، ((وغناء العرب قديماً على ثلاثة أوجه: النصب والسناد والهزج. فأما النصب فغناء الركبان والقينات وهو الذي يستعمل في المراثي، وكله يخرج من أصل الطويل في العروض، واما السناد فالثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات، وأما الهزج فالخفيف الذي يرقص عليه ويمشي بالدف والمزمار[1] فيطرب ويستخف الحليم)). ولقد رويت في إجابات الشعراء ما قاله الشاعر رامي من أنه لاينظم الشعر كتابة بل غناء، وثمة ما يشبه هذا في أجابة الغضبان، وأن أبسط الملاحظات ((للشاعر)) في الريف وفي الاحياء الوطنية من المدينة أحياناً لتبين لنا كيف يرتبط الشعر بالغناء والرقص لديه، ولو ان رقصه غير واضح ولكنه لايمكن ان ينكر، على كل حال يهمنا أن نبين أعتماد هذه الفنون الثلاثة على الصلة الدقيقة بين الجهازين الحسي والحركي، أما من زاد على ذلك فسنتحدث عنه بشيء من التفصيل بعد قليل. والظاهر ان هذه الصلة وبروزها لدى الشعر في منطقة التعبير اللغوي بوجه خاص، وما يترتب على ذلك من زيادة بروز الناحية الايقاعية في نشاط هذه المنطقة، يؤلف الأساس الفطري للأطار الشعري، الذي يكتسب الشعر مضمونه تبعاً لأحوال مجتمعه. ومن المحقق أن الأوزان تختلف من لغة لأخرى، ومع ذلك فهي جميعاً ضروب من الايقاع. ومجمل القول ان الشاعر العبقري:

١- شخص تنتظم علاقته بمجاله الاجتماعي بحيث تبرز لديه الشعور ((بالحاجة الى النحن)).

---

١.هذا النص ينقله سويف عن شوقي ضيف "الفن ومذاهبه في الشعر العربي- القاهرة ١٩٤٥ ص ٢٦-٣١.

٢- ويكون ذلك ناتجاً من عدة اسباب في المجال (اعني البيئة والشخصية) ولا شك أن من بين هذه الاسباب الاستعداد الفطري ويتمثل في درجة مرونة المادة النفسية التي تظهر في ازدياد نسبة التهويم في الادراك، وربما شدة الارتباط بين الجهاز الحسي والجهاز الحركي.

٣- والإرتباط الوثيق بين الجهاز الحسي والجهاز الحركي وخاصة في منطقة التعبير اللغوي. هو الاساس الفطري لاكتساب الأطار الشعري، الذي يتحدد مضمونه تبعاً للبيئة الاجتماعية للشاعر.

٤- وحركة الشاعر كلها، هي حركة لاعادة تنظيم النحن، يمضي فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعري[١])).

ونترك الان نص الحل الذي قدمه سويف -اعلاه- لنكمله باحتياطات اوردها الكاتب ليعطي ويذكر بالصفة الاجتماعية للخلق الفني، ولعملية الابداع. يقول سويف مبيناً صلة الشاعر بالمجتمع، مباشرة بعد تقويم حله: انه في كل دراسته الى الآن قد أتم تجواله حول الشعر وانتهى الى صورة تجعل الشاعر والمجتمع وحدة ديناميكية بكل ما لهذا التعبير من معنى اعتماداً على اهم حجة في هذا الصدد وهي ان النشاط الفني من حيث إنه نشاط يمضي نحو تحقيق التكامل الاجتماعي.

وكانت هذه هي الخطوة الأولى نحو البحث عن الأسس النفسية للابداع الشعري من حيث ان هذه لا يمكن الإبانة عنها منعزلة عن ((مجالها)). وعلى هذا الاساس وجد الكاتب ان سير ديناميات العبقرية يكشف عن انها ((وظيفة)) معينة في ((المجال)) وهو مجال نفسي اجتماعي، ومن حيث انها عملية تمضي نحو ادماج ((الأنا)) مع ((الآخرين)) في بناء اجتماعي

---

١.هنا ينتهي النصّ، وهو حسب سويف في ص ٣٠٥-٣١٢ وقد ذكرناه نصاً لأنه أصلاً مركّز ولاهمية كل ماورد فيه، فهو مجمل نظرية سويف في اصل الابداع اي جوهر كتابه كله وزبدته.

متكامل هو ((النحن)) ومن هذا انتهي الباحث الى تقديم فرض ((الإطار)) باعتباره العامل النوعي في عبقرية الشعر، وتبين ان ((الاطار)) مكتسب في مضمونه، وانه هو العامل الرئيسي في تنظيم فعل الابداع[1].

والآن ينبه سويف الى انه وجد بناء على حله او نظريته اعلاه -وجود استعداد أو أسس فطرية تتوفر في الشاعر أو الفنان، وفي نفس الوقت، يرتبط الإبداع الشعري أو الشاعر بالبيئة الاجتماعية (وهذا ما تعزز في كل ابواب وفصول الدراسة التي قدمها)، مما قد يوهم بوجود تناقض. ويسارع سويف الى انكار أي تناقض، فان هذا الاستعداد - كما أبان براون في كتابه ((علم النفس[2] والنظام الاجتماعي)) ليس سوى امكانية محددة باتجاه خاص ويتوقف تحقيقها على ((مجال)) ذي خصائص معينة بحيث إن الناتج دائماً محصلة لتعامل الجانبين -الفطري- النفسي، والاجتماعي.

## رابعاً: تفسير نشأة الفن يرده الى السحر والدين:
## (تومسن، هربرت ريد، كولنجوود، شارل لالو):

والان نصل الى تفسير شائع وعريض لاصل الفن برده الى السحر والدين، أو بعقد توازن بين هذه النشاطات البشرية سواء أكان المقصود

---

١.في الواقع يلخص سويف كل انجازات بحثه في ابوابه وفصوله في تقديم نظريته اوحله، الى ص ٣١٤، ليهمل تناقضاً وارداً، متأنياً في قول الكاتب بتفسير اجتماعي مكيف لعملية الابداع مع اقرار بأسس نظرية ذلك الوقت.

٢.نشر هذا الكتاب بعنوان:

J- F- Brown: Psychology and the Social order 1963. P. 2, 5.

انظر تلخيص سويف لرأي براون هذا في ص ٢٨٧.

تفسير اصل الفن او إظهار وظيفته الاجتماعية أصلاً، وموضعه في البنية الاجتماعية الكلية وبشكل تاريخي وسنستطلع في هذا المجال رأي تومسن عن ربط الشعر بالسحر (وقد سبق ايضاح ذلك) فيما تقدم، ثم موقف هربرت ريد، وكولنجوود ثم شارل لالو، مع نقده وعرضه لنظرية كومباردور، ونأمل ان القارىء بعد ذلك سيصل الى صورة جيدة وكاملة عن صلة الفن بالمجتمع والحياة، والمظاهر الاجتماعية الاخرى، وانه وظيفة اجتماعية، الخ، ما هنالك.

١ – **موقف تومسن:** وقد سبق ايضاحه.

٢ – **موقف هربرت ريد:** ناقش ريد ارتباط الفن بالسحر، ومدى استقلال الاخير عن السحر، وملخص رأيه: ان الفن وسط بين موقفين: الموقف الاول: موقف من بعض علماء الانتروبولوجيا. ان الرسومات الكهفية الاولى والتي هي تقريباً برمتها حيوانية تحتوي على مغزى سحري، بمعنى ان الانسان الاول بتجسيده للحيوان يسيطر عليه لاصطياده لاجل الطعام، فالفن هنا غرضي، ليس الا. وان رجل العصر الحجري القديم عنده درجة من التطور الفكري بالمقدار الذي يستوجبه ضمن نظام السحر.

**والموقف الثاني المضاد:** يراه انثروبولوجيون آخرون: مفاده انه ليس لذلك الانسان هذه الدرجة من التطور الفكري، فلا سحر ولا نفعية، وانما هذه الرسوم حصيلة اوقات فراغ الصيادين. ويفسر هؤلاء الانتروبولوجيون الحيوية والقيمة الجمالية فيما يتعلق بكل الرسومات كنتيجة لهذه الصورة الانفعالية التي تنتاب عقول الرجال البدائيين.

**والموقف الثالث:** وهو موقف ريد: يقول ريد: اني التزم الموقف الوسط: ان المغزى السحري لبعض الرسومات مؤكد فعلاً، إنما لا يوجد اي سبب للتأكيد بان كل صورة مرسومة تحتوي على مثل هذا النوع من

المغزى ويستند ريد على تحفظ ليفي[1] بروهل (المثيولوجيا البدائية) على غرضية وسحرية الفن الذي يشير الى نوعين من الرسوم (مثلاً عند السكان الاصليين في تسحانيا واستراليا عند انسان الياليوليتيك Yaleolithk period ) نوع يتعلق بطقوس الخصب ولتأمين الإنتاج الخصيب للحيوانات والنباتات والبشر، هذه الرسوم مختصرة وغير متقنة، والثاني نوع من الرسوم أكثر تجاوباً وتلاؤماً، فيها اتقان ورسم واقعي للمظهر الخارجي للحيوانات، وبحيوية، مما يدل على ان شيئاً ما يتعدى الواقعية الفوتوغرافية قد تورط في الامر، يصل الى درجة ان الفنان يسعى الى الكمال في التصوير بدوافع جمالية للتعبيرو التأثير والتأثير السحري نتاج لها. وعلى حد تعبير ريد: كان الرجل البدائي في ذلك الحين بشرياً،وبالطبع لا بد أنه كان يشعر بالمتعة اثناء القيام بعمل خلاق، وكان ينهمك في عمله الفني لمصلحة هذا الخلق، بعبارة اخرى وجد الفن مستقلاً عن السحر فله اصله المنفصل عنه وفقط على مر الزمن ترابط وجدانيا مع الطقوس[2] السحرية.

ويعود ريد للتأكيد على هذا معدلاً النظريتين السابقتين على اساس ان ما تظهره هذه الرسوم والصناعات الفنية (مثل صناع السلال المتوارثين للحرفة) هو ان الفن هنا يظل عبارة عن ممارسة للموهبة الافرادية، احساس شعوري نادر[3] للافراد ومهارة تعبيرية.

ويصل ريد الى هذا الحكم الاخير من خلال متابعة فن العصر الحجري القديم، والعصر الحجري الجديد راصداً ثلاثة نماذج من الفن البدائي، الفن الهندسي الزخرفي، والفن الهندسي الرمزي، والفن العضوي وفيما يلي تلخيص بأهم ما يجعل القارىء على بينة وفهم.

---

١.باريس ١٩٣٥، ص ١٤٥.

٢.ريد ص ٢٠-٢٤.

٣.هذا هو موجز الصفحات من ٢٥-٣١.

يمكن وصف النموذج الاولي للفن البدائي بأنه فن الحواس، فن يبهج من حيث الحيوية والتركيز على النشاط الحياتي الاساسي او العناصر المميزة للحيوانات، انه فن عضوي، حياتي حسي بهذا ان التجريدية هي النموذج المناقض له، فهذا الاخير لا يستقي البهجة من الطبيعة العفوية للاشياء، لكنه يتجه نحو تحريفها لمصلحة دافع خفي، من الممكن ان يكون دافعاً دينياً، رمزياً او فكرياً أو ربما بكل بساطة غير واع.

هذان النموذجان من الفن، يملكان صفة مشتركة والتي نسميها الشكل، ذلك لاننا بواسطة الشكل نستطيع تمييز الفن عن سائر طرائق التعبير. وبما ان الفترة المدروسة برفع تاريخها الى عشرة آلاف الى عشرين الف سنة مضت ولم يبق بسبب التلف سوى بعض التصويرات الكهفية والنقوشات، يلجأ ريد الى التمثيل بمحاولات الاطفال على أساس ان الخطوات هنا هي ما حصل من تلك الفترات في تطور الفن اذا راقبنا طفلاً في عامه الأول يخط على ورقة ستشاهد بكل بساطة، آثار جرة قلم وانواعاً من الخربشة، وتتجسد المرحلة التالية بانواع من الخربشة الايقاعية فيما يخص الخطوط والدوائر، ثم تصبح تدريجياً شبكة معقدة من الخطوط، فجأة، يميز الطفل الخطوط بالصدفة، هنا أو هناك دائرة وخطاً أو خطين، بالنسبة للطفل تشبه أمه شبهاً تاماً، وخطوطا تلتقي ببعضها لتشكل سطحاً، ويحتاج الامر فقط الى خط خطين أكثر كي يحصل على بيت. هكذا خلق الطفل بالصدفة تصويراً[1] للغرض، ثم ساورته الامنية أو الرغبة لتكرار انتصاره عمداً.

ويستشهد ريد بمناطق ورسوم انسان ما قبل التاريخ ((رجل الكهف)) في غرغاس في منطقة البيرنبية وفي كهف ((لاكلوتيلد دوسانتا ايزابل)) قرب سانتاندر، وفي التميرا حيث تدل هذه الاشكال على انها وليدة الصدفة،

---

١.ص ٢٦ وبشير الى ان كتابه ((التربية واخلاق الفن)).Education Throuh Art.
ص ١٢١، قدم بعض البرهنة التي يفترضها هذا النشؤ المتطور.

ومن خلال الخربشة وبمساعدة الصور الحية التي تكونها ذاكرته عن مثل هذه الاشياء يقدر رجل الكهف على تحسين خربشته هذه الاشياء الى ان يستنبط اخيراً تصويراً صحيحاً يتوافق مع انطباعه العقلي للشيء، بدلاً من ملاحظته البصرية بمعنى آخر، ان العقل، العين اللاواعية هو غالباً ما يكون اشد فعالية كمراقب، من العين[1] الواعية.

ثم حدثت، حتماً خطوات لاحقة لتحسين رسومه، وجعل الخطوط ممثلة للأغراض بصورة رمزية، وبأن الاحساس بالواقع يمكن ان يزداد وضوحاً بحكم تفصيل ارض مناسبة كي يعمل عليها الفنان ويمكن ان يكون اكتشف انه بواسطة إتقان خطوطه يستطيع تمثيل الصلابة او الاستدارة وانه بوضع الوان بجنب بعضها يستطيع خلق تأثير اقوى، وجميع هذه الخاصيات المتعلقة بفن الباليوليتيك (العصر الحجري القديم) كتبت على انه ذو اهداف شعبية (أو مشاعة) او عملية حسية، رغم ذلك، يظل الفن ذاته، عبارة عن ممارسة للموهبة الافرادية، ويرفض ريد هنا جملة فروض: مثل المبالغة في افتراض بوركيت Burkitt في كتابه ((العصر الحجري القديم)) (كمبرج ١٩٣٣ ) ان الفنانين البدائيين كانوا يكتسبون المهارة الفائقة فيما يخص التقنية في الرسم الزيتي، من مدارس معينة، وكذلك رأي البعض ان الرسومات الزيتية ما هي الا النتاج الطارىء عن التعطل القهري (عن العمل) لقبيلة الصيادين أو الفرض انها (أي الرسوم) منتجات جانبية (لا اهمية لها) للطقوس السحرية. صحيح ان هذه الرسوم مترابطة ذهنياً بمثل هذه النشاطات، انما مثل ذلك يفترض اصلاً شرطاً أساسيا فيما يخص أعمالهم الفنية، وهذا الشرط المسبق هو وجود احساس شعوري نادر للافراد ومهارة تعبيرية.

---

١.ص ٢٦-٢٧ حيث توجد أمثلة أخرى على الفن التصادفي.

ويستشهد ريد بأبحاث ((سايغمان)) ((ومرغريت ميد)) ((وبلدوين سبنسر)) على وجود حرفين بالتوارث تلقوا أصول المهنة مثل النحت الخشبي، او صناعة السلال، على يد ابائهم واخوالهم ويعلمونها لاولادهم وبناتهم والمجتمع يعترف لهؤلاء بتميز فردى من حيث الامكانيات الفنية[١].

وبما اننا لا نعرف شيئاً فيما يخص الطقوس الدينية التي كان يمارسها انسان العصر الحجري القديم، يرى ريد ان أي تعميم يتعلق بالقرابة ما بين السحر والفن انذاك، يعتمد على ضوء الترابط بينهما عند الشعوب التي ما تزال تمارس فنون السحر، وعلى هذا يرى ريد ان ممارستهم للطقوس، وهذا يشمل العصر الحجري في الماضي ايضاً، غير مرتبطة بالديانة الا قليلاً. ممارستهم غامضة وسرية وشرسة، مبنية على غريزة العدوان لفرض ارادتهم على بقية الخلق المكتنف بالاسرار، الرجل البدائي اداة في يد انفعالاته، انه يعيش في حالة من الانفعال المتواصل، ولا يميز بوضوح بين الصورة والواقع، بالفعل، فالصورة التي هي غير قابلة للتلف، يمكن ان تكون مدعاة للرعب، اكثر من الشيء المكوّن من لحم ودم.

الفن في العصر الحجري الجديد (النيو ليتيك) الذي يمتد ما بين عشرة الآف سنة ق.م، حتى اواخر الازمنة القديمةوالذي ساد خلال ازمنة مختلفة ومن اماكن متعددة من اوروبا، شمال اوروبا مثلاً حيث ما نزال نجد اثاره لدى الفن السلتي والسكندينافي يختلف تماماً عن الفن السابق للعصر الحجري القديم. حيث اختفى تصوير الاشكال الحيوانية المفعمة بالحيوانية، وكل ما يتعلق بالحياة العضوية، وبدلاً من ذلك نجد نماذج متنوعة للخزف الهندسي، مطبقاً بصورة خاصة في الصناعة الفخارية والادوات الحجرية وغيرها.

---

١.ص ٢٩-٣٠.

ويرفض ريد نظرية غوتفريد سيمبر القائلة بأن[1] الاسلوب الهندسي هو منشأ الفن، لان هذه النظرية تجهل الواقع التالي: كان الفن الهندسي موجوداً قبل بعض العمليات التي يفترض بأنه تم تقليدها، وتجهل الواقع الجازم التام الذي يؤكد بأن النماذج المبكرة المختصة بالفن الذي نعرفه، ليست هندسية انما عضوية.

ويقبل ريد وجود ارتباط ما بين الفن الهندسي والفن التقني، لكننا نخطيء عندما نؤكد –والكلام لريد– بان مثل هذا الارتباط يفسر منشأ الفن بوجه عام. إن التكوين التطويري لهذين النموذجين الفن العضوي والهندسي، يمثل ما نسميه ببساطة الارجحة الاسلوبية للبندول، او بصورة علمية، المعاقبة العملية الجدلية التي تكون تاريخ الفن. وقد حصل تحسن تدريجي ليس فقط من حيث الفعالية التقنية، بل من حيث الزخارف، زخارف المبنى هذا ما نجده عند فحص مجموعة من الادوات الصوانية منذ بداية العصر[2] الحجري الحديث وما بعد.

ويميز ريد بين نوعين من الفن الهندسي، الفن الهندسي التقني أوالطبيعي والفن الهندسي الرمزي، عندما بدأ رجل العصر الحجري الحديث بتجميل مصنوعاته الفخارية، انما كان يفعل ذلك لتلبية رغبته الهادفة نحو تعبئة المساحة الفارغة[3] الرعب من الفراغ، تلك هي على الدوام، احدى خاصيات الانسان السيكولوجية عندما نقوم بعمل ما، نشعر برغبة فطرية لكسر المساحة الفارغة وذلك بواسطة الزخرف، وبرز النوع الطبيعي من الزخرف بحكم استعمال طريقة صناعة السلع من المواد الخام (تقطيع الخشب والحجر الى رقائق،وحياكة الاقمشة) لهذا، ان النموذج الاول للفن

---

١.يقدم ريد موجزا ص ٣٣-٣٤.

٢.كيف تحدث التحسينات، وان الفن الهندسي ناشيء او تكوّن من تصورات خاصة بالمذهب الطبيعي او من تعاليم مذهب طبيعي ص ٣٥-٣٦.

٣.يقول ريد انه فصل هذا في كتاب الفن والصناعة ١٨٥٤ ص ٣٤-٣٥.

الهندسي انما ولد من المهن التقنية، وهوبالتالي مجرد من أي هدف للتعبير عن الافكار، انما الفن كما هو معلوم، هو بالضبط التعبير عن الافكار بواسطة الشكل[1] والزخرفة، والايقاع واللون. واما النموذج الثاني المعبر عن الافكار، فيمكن ان يتخذ مظهراً هندسياً، ويظهر ذلك جلياً لدى دراسة فن الشعوب[2] المتوحشة، هنا سنجد نموذجاً من الفن أالهندسي، مختلفاً تماماً عن النموذج الناتج عن الطريقة التقنية، هذا النموذج الهندسي هو النموذج الرمزي. فقد استعملت موضوعاته لتحقيق هدف رمزي، بجانب هدف الزخرفة، كإيحاء اشياء خاصة، او ايحاء خاصياتها، وليس لتجسيدها، إن الصورة النموذجية مجردة من التعبير الواقعي الدقيق، لكنها غير مجردة من حيويتها، والجدير بالملاحظة ان اعمال هذا الفن الهندسي الرمزي ليست ابداعاً غير هادف، شأن الزخرف الموجود على الاواني الفخارية الخاص بالعصر الحجري الحديث، انما تم صنعها لاغراض طقسية او للعبادة.

بمعنى آخر (وهذا تمييز مهم) الرجل المتوحش لا يخلق عملاً فنياً مباشرة فى ذاكرته البصرية او مباشرة استناداً الى الاحساس البصري مثل الرسام الكهفي في التميرا، لكنه يجسد فكرة ما، وذلك بواسطة اساليب تشكيلية. فديانته تستوجب ضمنا، قناعاً طوطمياً شيئاً لا علاقة له بالمذهب الطبيعي لكنه رمزي، اصبحت ديانته[3] فيمابعد، من النوع الذي يعرف بمذهب حيوية المادة (أنميستيك) بحيث يرى ارواحاً وأشخاصاً خلال

---

١.في الأصل: الخرافة ولا معنى لها، وليس في يدي الأصل فربما هو غلط المترجم ان ترجمة هذا الكتاب سيئة والجمل عير واضح، وركيكة.

٢.يشير الى ذلك في ص ٥٠ فما بعد.

٣.حول معنى المذهب الحيوي بمرحلتيه (Animatism-Animism)انظر كتابنا من الميثولوحيا الى الفلسفة (ثلاث طبقات) الفصل الثالث وهوبهوز:

Hobhouse: Morals in Evolution. London. 1951.

في عدة فصول، خصوصاً الفصل الاول والثني، وكذلك ايبلتون:

Apelton: The Elements of Greek Philosophy. London 1227. p. 8.

وكذلك يوجد تفصيل جيد عن هذه المرحلة الحيوية بشكليها في كتابنا: التطور والنسبية في الأخلاق. دار الطليعة: بيروت ١٩٨٩ القسم السادس.

المظاهر الحسية الطبيعية، فبحكم خوفه من مثل هذه القوى اتجه نحو خداعها على طريقته الساذجة. هكذا خلق بديلاً عن الواقع، هكذا بدأ يتهرب من الحقيقة. ولكن سواء كان الفن الهندسي للعصر الحجري الحديث فناً رمزياً استناداً الى هذا المعنى أو زخرفياً غير هادف، فان هذا لا يعني أن الاغراء الجمالي ناتج عن مغزى عقائدي. او عن محتوى رمزي، وكلاهما لانعرف عنهما شيئا، وانما بكل بساطة هذا الاغراء ناتج عن الصفات المتعلقة بالايقاع والتماثل والحيوية التي هي الصفات الجمالية بصورة مميزة.

ويلخص ريد تعامله الطويل حول نماذج الفن الثلاثة البدائية كما يلي وبالنص:

((لدينا ثلاثة نماذج من الفن البدائي: اثنان ينتميان الى الفن الهندسي والثالث ينتمي الى الفن العضوي فالنموذجان الهندسيان مختلفان، واحد منهما يعتبر فناً زخرفياً غير هادف،والذي رأى النور اثناء تنفيذ العمليات التقنية، والآخر فن هادف حيث تحدده اهداف رمزية، من الواضح أن النموذج الاول من الفن الهندسي غير مهم جداً بالنسبة الى المسألة التي نعالجها، وقد نشأ هذا الفن تلبية لحاجة اقتصادية، فهو بكل بساطة منوط بالمواد والمهارة. انما الفن الهندسي الذي ينتمي الى النوع الرمزي الذي نشأ تلبية لمتطلبات الجماعة، فهو ربما أعمق مغزى من النوع الاليف الخاص بالفن الرمزي الذي يجسد بواسطة اشكال تصويرية[1].

ويعود ريد في فصل لاحق، هو الفصل الثاني لتوضيح القسم الثالث او النموذج الثالث للفن البدائي وهو الفن العضوي هذا النموذج هو سمة اغلب اطوار المجتمع، فهو مجسد عند المرحلة البدائية ليس بواسطة فن الياليوليتيك فقط، وانما ايضاً بواسطة اسلوب مختلف نوعاً ما، لفن ما قبل التاريخ والذي

---

١.ص ٣٨-٣٩، مقصود ان للفن الهندسي الرمزي صورتان ايضاً: ما يجسده فكره بواسطة أساليب تشكيلية (اي اشكال تصويرية)، ثم في مرحلة الحيوية فن هندسي رمزي خادع للقوى والارواح هروبي يرمز الى بديل عن الواقع.

يدعى (كابسيان) استناداً الى البقايا التي اكتشفت في جنوبي شرقي اسبانيا وشمالي افريقيا، وجسد في الفن البدائي المتعلق بالازمنة الاقل بعداً، بواسطة فن البوشمن، وفي اهل استراليا الاصليين (حتى درجة معينة) وبواسطة فن شعب المناطق القطبية، والخاصية المشتركة لدى كل هذه النماذج المتعددة، انها من حيث الايقاع العضوي تؤكد على الحيوية والحركة، والولع بمشاهد الصيد.

واستناداً الى مقارنة فن البوشمن الافريقي والفن الزنجي الافريقي يحدد ريد نموذجين مختلفين للفن (العضوي) تناسبان نوعين من المجتمع وطريقة العيش بدوى وزراعي،ونوعين من الديانة: سحرية، وحيوية Animitic ثم يتابع بعد ذلك هذا الفن عند المتوحشين، والفن المحلي native Art والفن التقليدي، والفن الحيواني او السكيتي.

يوجد تناقض في افريقيا ما بين فن البوشمن والفن الزنجي الافريقي، انه تكرار للتناقض الحاصل ما بين فن الباليوليتيك والنيوليتيك، او ما بين الفن الطبيعي والهندسي. وسبب هذا الاختلاف هو الاختلاف بين البوشمن والزنوج والافارقة من حيث التنظيم الاجتماعي والديني. ينتظم البوشمن الى النموذج البدوي في المجتمع: يتناول طعامه حيث يجده او يصطاد الطعام بصورة افرادية، ويملك القليل او لا يملك اي حس للتنظيم والتعاون الجماعي، وديانته تشبه ديانة الرجل الكهفي في العصر الحجري القديم، وهي اصلاً سحرية الطابع.

اما الزنجي فانسان مستوطن يعيش داخل جماعة ذات تنظيم مشترك، والتي تهدف الى حراثة الارض في سبيل المصلحة العامة، وديانته هي الديانة الحيوية، التي تعتقد بان الروح او النفس هي المبدأ الحيوي المنظم للكون (لكن هاهنا يوجد اختلاف عند الباحثين،فتايلور وهو اول من درس النظرية يفسر المذهب الحيوي هنا بان جميع الاشياء عند البدائي مسكونة

بالروح، اما الدكتور مارت فعدل المعنى الى ان الرجل البدائي لا يعتبر الحجر كمسكن لروح[1] بل ان الحجر بذاته وكل شيء لديه روحه، انه يحيا).

والخاصية المميزة للسحر، كما يمثله البوشمن انما هي ماديته واستناداً الى جيمس فريزر فان ركيزة السحر هو الايمان بالصدفة والذي يناقض اي نوع من السببية، كل حدث هو طارئ وكل شيء يعمل استناداً الى ان الاشياء تؤثر بعضها على بعض من مسافة معينة وخلال رباط سري اما لوجود تشابه بينها او لحصول[2] الاتصال في نفس الوقت، او اصبح واحد منها جزءاً من الاخر.

بهذا فان المجتمع السحري، يتطلب فناً ذا مذهب طبيعي فناً واقعياً، حسياً، تصويرياً. ويلخص هربرت كوهن ميزات فن البوشمن (السحري) بان الميزة الابرز هي الصفة الطبيعية والحسية للنفسية المدركة. فن البوشمن اذا ما قورن بالفن الزنجي الافريقي هو اقرب بكثير للنموذج الطبيعي إنه أكثر وادق واقعية وأصدق بالنسبة للطبيعة الشعور بالواقعية في هذا الفن مختلف تماماً عن الشعور الخاص بالفن الزنجي، البوشمن متصل بصورة اوثق بالطبيعة، يهتم بالشكل واللون والحركة للشيء الذي يبدعه، الغرض ليس رمزياً، او معنى رئيسياً، كما هو حال الفن الزنجي الحيوي. ان وجهة نظر البوشمن في الحياة هي سحرية، وفنه هذا، يجسد أوثق الروابط بالنسبة لهذا النموذج من التجربة. ان وجهة النظر الخاصة بالسحر. لا تعلم شيئاً حول

---

١.ريد ص ٤١- ٤٤، وارجع كتابنا حيث اوضحنا استناداً على هو بهوز وجود هاتين المرحلتين، مرحلة ان كل شيء يحيا Animafism ومرحلة لاحقة وجود روح في شيء بلا حياة كمسكن للأرواح Animism. انظر كتابنا ومصادره.

٢.ريد ص ٤٥، هذا الكلام غير واضح، وعلى العموم أوضح في كتابنا من المبثولوجيا حول طرق التأثير الذي يستند عليه السحر.

القرابة بين المعنى والوجود، يوجد حسب التفكير السحري، وجود، هو الحالة الواقعية، الحقيقة الموضوعية، فن هذه المرحلة هو الاخر يقر فقط بالواقع وينقل الواقع. لا توجد تماثيل ولا صور آلهة، فالمرسوم هو الحقيقة المتعلقة بالتجربة اليومية، تصور الحيوانات وهي تركض، ترعى، تتمدد وتقع، يصورون الرجال وهم يصطادون، يرقصون، يتقنعون كالحيوانات. كائنات اسطورية، مثل الحية، الحدث، كائن يبدو بأنه يخص المعتقد الانتقالي ما بين السحر ومذهب حيوية المادة، ما تزال تحتفظ باشكالها المختصة[١] بالمذهب الطبيعي.

ويصل ريد الى النتيجة التالية حول مدى ما يقدمه استطلاعه لفن البوشمن من تفسير لمنشأ النشاط الجمالي: ان فن البوشمن لا يقدم لنا أية علامة واضحة عن منشأ النشاط الجمالي، ولا يمكننا التأكيد بأنه قد تم خلقه لأهداف رمزية أو سحرية انما استخدم الفن لأجل هذه الاغراض شأن فن الياليوليتيك، والافضل الاحتمال التالي: وهو ان الاثنين الفن السحري والفن لاجل الفن، وجدا جنباً الى جنب، وفن البوشمن يؤيد افتراضنا القائل بان الفن السحري، قد سبقه الفن ليس غير، الفن الذي لا يملك اي هدف سوى اللذة اللامبالية الناتجة عن عملية الخلق التشكيلية، نعم من الممكن ان يكون الفنان استناداً الى موهبته الابداعية، قد انتحل تدريجياً مرتبة وسلطة الساحر[٢].

ويستشهد ريد بالفن السكيتي (قبائل تسيطر على جنوبي روسيا ما بين القرنين الثامن والثالث قبل الميلاد) هذا الفن عضوي مشابه لفن البوشمن وتقتصر على تصوير الحيوانات في حركتها وحيويتها مع اختلاف عن فن البوشمن يتجلى في ميله نحو الاسلوب الزخرفي، مثل رسم قرني الأيل

---

١.ريد ص ٦٠-٦٢، استناداً على كتاب هربرت كوهن:

Bushman Art, Oxford 1930 P. 19.

٢.ص ٤٦.

بإتقان بشكل زخرفي تجريدي. وهذا الفن مجرد من أي إيحاء خاص بالسحر أو بالمعتقد الصوفي الملغز.

اما بالنسبة للفن البدائي الحيوي، الفن الزنجي الافريقي فهو عكس السحر يبحث عن عوامل غير مرئية او روحية للاحداث، ترتبط مع الاجسام والارواح بواسطة[1] قانون السببية، وتوجد وراء الظاهرة الحسية قوى مكتنفة بالاسرار لا تدرك إلا ((خيالياً)) وهذا الادراك الخيالي لها هو مفتاح فن الشعوب هذا الفن الحيوي. هذا الفن هو محاولة للتعبير رمزياً عن هذه الصفة الروحية الكامنة وراء المظاهر، انه لا يجهد نفسه لتمثيل الحدث اليومي او الحضور الحي، بل الى ما بعد الواقع اليومي، وقد استطاع الرجل البدائي تمثيل هذا التجاوز بواسطة التجريدية للواقع الحسي. بواسطة البحث عن بنية اساسية عن الهيكل العظمي للنشيء، لقد هندس تجسيده للشيء فوجد داخل هذا الشكل[2] الهندسي رمزاً للحقيقة الروحية. وهنا ينبه ريد -كما سيفعل كولنجوود وكما سنوضح- الى خطأ نظرية تايلور فريزر المعتمدة تحت تأثير سيادة المادية والعلمية في زمانهم على الفلسفة الخاصة. بالعلة والمعلول والتي تفسر اساطير وطقوس الشعوب البدائية، بأنها محاولات لتفسير ظواهر الطبيعة الحسية، كما نفعل نحن، اي على اساس السبب والمسبب، وعلى اساس نفس العمليات العقلية لنا، انما مع ركوب خطأ في التفسير[3] فقط.

ويرى ريد على العكس من ذلك ان البدائي مع اقراره بالارواح المتفوقة على الطبيعة فانه يرى عالما متكاملاً، تتداخل فيه المادة والروح،

---

١.ص ٦٢-٦٣.

٢.ريد ص ٤٧.

٣.هذا التطور غير واضح عند ريد هنا، بسبب ضعف الترجمة، وسنجد كولنجوود يوضح نقده لمدرسة تايلور وبشكل دقيق.

بحيث انه وعلى حد تعبير ليفي بروهل (ليفي بريل حسب الترجمة العربية لكتاب الاخير: العقلية البدائية)[1]، لم تنشأ الاساطير والطقوس المأتمية والخبرات الزراعية وممارسة السحر لتحقيق تفسير عقلاني: انما هي استجابة البدائيين لحاجات جماعية ولمشاعر عميقة وذات قوة ملزمة[2].

ومع اعتماد ريد كثيراً في هذا الموضوع على بروهل، الذي يشاركه ريد نقده لتايلور فريزر -كما تقدم- فإن ريد لا يتورط فيما تورط فيه ليفي بروهل اعنى نظرية الأخير الخاصة بالعقلية ما قبل الحالة المنطقية، يقول ريد ان هذا امر غير ضروري، وان نظرية ليفي بروهل عانت الكثير من الإنتقاد تماماً كما حصل بشأن النظريات التي تخص تايلور فريزر. إن وصف ليفي للطرائق البدائية للتفكير، تلقي الضوء على طبيعة الفن البدائي، لكن هذا الوصف لايفسر وجود أو مصادر مثل هذا الفن، اذ انه لا يقدم فرضية معقولة للاشكال الحالية التي يؤكدها الفن البدائي.

ويتفق ريد وبروهل على ان الرجل البدائي حتى وهو يعتقد بنظام ثنائي للحقيقة: مرئي ملموس خاضع للقوانين الاساسية للحركة، وآخر غير مرئي، غير ملموس ((روحاني )) ملغز، فإن عقليته لا تدرك عالمين متميزين يتداخلان، بل تدرك عالماً واحداً كل شيء فيه ملغز، ويرى ريد ان الرجل البدائي لا يميز نشاطه الفني عن سواه. انه بكل بساطة جزء من نشاط حياته، انه نشاط معقد بحيث يتضمن كل مواهبه فيما يخص كل عالم الحس الملغز الذي هو وحدة فريدة. ولكن تضمن الموهبة الجمالية داخل عملية الحياة غير المتميزة لا تهدم هويته ولا صفة التنوع من حيث الخصوصيات، والافتراض ان الباعث الجمالي غير موجود بالنسبة للرجل البدائي ذلك لانه لايستطيع الإطلاع عليه، خطأ ناتج عن الخلط بين حالة

---

١.ريد، ص ٤٨، وراجع كتاب بريل.

٢.ص ٤٨- ٥٤.

الوعي وحالة الوجود. وعلى العكس من ذلك فان كل الدلائل التي اتينا عليها عن المرحلة البدائية للثقافة البشرية تظهر ان الباعث الجمالي هو احد العناصر المتعذر تحويلها الى وضع أكثر بساطة والمختصة بالعقل البشري[1].

هذا ما يستنتجه ريد من مطالعة او معاينة الفنون البدائية، ونماذج الفن المتوحش (استراليا)، ويظهر هذا الفن مدى الأثر الديني او الطقسي، فاستناداً على سبينسر وجيلن في مؤلفهما الشهير ((القبائل الاصلية في استراليا الوسطى)). يمكن القول بان التصميم الفني من الممكن أو من غير الممكن ان يكون وليد الباعث الديني، بمعنى أخر من الممكن ان يكون الباعث لصنع التصميم الفني، قائماً بذاته بصورة مطلقة، عند ما تسال السكان الاصليين هناك، عن معنى بعض الرسومات يجيبون بانها عمل للتسلية، ولا تعني شيئاً، لكنه يخبرك ان رسومات متشابهة نفذت لغرض نفسي أو في مكان خاص تحتوي على معنى محدد، ان التصميم الفني من الممكن ان يعني شيئاً واحداً في مكان واحد وشيئاً مختلفاً تماماً في مكان آخر، وهذا هو الواقع الذي تحدث عن سبنسروجيلن في استراليا، وفون دين ستاينن في البرازيل، وباركينسون في البحار الجنوبية، باختصار لا يوجد نظام تماسك لمضمون رمزي، التصميم الفني هو التصميم الفني، والفن لأجل الفن، ويكتسب معناه الجمالي أو العقائدي، من محيطه فقط، من مركزه في المكان والزمان. وهذا ما يبرهن عليه دكتور س.ج سليغمان في مؤلفه ((أهالي ميلانيزيا في غينيا الجديدة البريطانية)) من لا يشعرون بحاجة لاعطاء معنى لأي شكل يحرفونه على الخشب أو الوشم او المقاطع الشعرية في أغنية وجوابهم ان سئلوا: اباؤنا فعلوا ذلك قبلنا، واكثر من هذا يذهب سليغمان الى ان قبول العمل إنما

---

١.المصدر السابق.

هو لأجل جماله فحسب، وبان البابوسي يشعر بالسعادة وهو يقوم بعمله الفني وان الهدف الذاتي واضح بكل[١] معنى الكلمة.

ويلخص ريد ما قدمه في كتابه حتى الان تلخيصاً نظرياً، لا مندوحة لنا عنه وكما يلي نصاً: ((لقد القينا نظرة عامة على الفن عند طوره البدائي. مثل هذا الفن من غير الممكن ان يقارن مع الفن المتطور الخاص بالانسان المتحضر بحيث تبدو له حياة الذكاء قد اصبحت امراً ضرورياً. لكننا نهتم بالعناصر الاساسية، وفيما يخص هذه العناصر، ليس للفن اية علاقة أو له علاقة يسيرة بالذكاء، أن الممارسة أو نشاط الحواس، اساسي مثل الانفعالات الاولية للحب والكراهية والخوف ليس هو امتلاكاً لأي جنس أو اجناس خاصة، لكنه منتشر بصورة عامة خلال العالم بأسره، انما من حيث مظهره الخلاق فهو نشاط محدود، بمعنى آخر انه يقتصر على افراد معينين الذي يستطيعون اللجوء الى انفعالات اتباعهم البكماء، وذلك من خلال المواهب الخاصة للاحساس أو المهارة الخاصة في التعبير. ان الفنان البدائي هو الفرد الذي يقدر على تفسير أو تجسيد العالم الملغز بصورة افضل من سواه، والجماعة تقبل زعامته وتقدر مهارته، يرتبط الفن ارتباطاً وثيقاً بالمهارة، ليس فقط لان بعض اشكال الفن تولد من طرائق تقنية، ولكن ايضاً لأن جميع انواع المفهوم الجمالي تستلزم مهارة تقنية في سبيل تجسيدها، لكن الفن هو أكثر من مهارة، لان المهارة هي اصلاً وظيفة، في حين ان الفن غير مبال اساساً: ان الفن من غير وظيفة فهو دائماً في حال خطر من حيث تكوين وتطوير الوعي الذاتي، غير ان الفن يبدأ حيث تنتهي الوظيفة، وحيث تكون الاشكال وظيفية متساوية فيما يخص الفعالية المؤثرة، ما يزال يوجد متسع للحساسية الجمالية للقيام باختيار. فمثلاً هذا نصل الرمح هو أكثر جمالاً من

---

١.ص ٥٥-٥٨.

ذاك، هذا الفأس هو أكثر جمالاً من ذاك، وبالنسبة الى زماننا الحاضر، هذه الطائرة هذه السيارة هي أكثر جمالاً من تلك، في جميع المسائل الجمالية، نرى انفسنا منقادين نحو الحل السيكولوجي، نحتاج بصفة خاصة، الى التمييز ما بين علم النفس الجماعي وعلم النفس الفردي، الاول يساعدنا على تفسير القيم الجمالية للفن، والاخير يساعدنا على تفسير الاحساس المبدع لدى الفنان لنصيغ الاحكام النهائية التي وصلنا اليها لدى فحص الفن عند النماذج البدائية للمجتمع، لقد ميزنا ثلاث مظاهر عامة للفن من حيث علاقته بالمجتمع.

١- فن مشاع، لانه ينشأ خلال الطرائق التقنية التي تتضمنها صناعةالاشياء الضرورية المنفعية. ان العادات الاجتماعية تحتاج الى الشيء المدرك بالحواس، واساليب الصناعة وصفات المواد تحدد الشكل وتحدد فن التجميل حتى درجة معينة، فالحاجات الوظيفية والسيكولوجية تنتقي افضل الاشكال وتنظم الزخرف، مثل هذا الفن انما ينتمي الى مذهب المتعة، الى اللذة الحسية المحضة او بالاخص ذات الطبيعة التجريدية(الهندسية).

٢- فن مشاع لانه يقدم تعبيراً للافكار الملغزة التي تخص الطبيعة المقبولة على وجه التعميم، أو الذي يستعمل لخدمة الشعائر الدينية المترابطة وجدانياً مع مثل هذه الافكار. مرة ثانية يمكن القول بان العادات الاجتماعية تحتاج الى الشيء المدرك بالحواس، وما يزال شكله مقيداً بطبيعة الادوات والمواد المستعملة، انما لم يعد المبدأ الانتقائي حسياً محضاً بل عقائدياً. مثل هذا الفن هادف (تربوي، طقسي، اختباري) وبالأصل ذات طبيعة رمزية.

٣- فن فرداني يعبر عن مشاعر وانفعالات الفنان عندما تتوطد قرابة ذات مشاركة وجدانية بين الانسان والعالم الخارجي، يصبح الفنان ملزماً لتمثيل الظاهرة الحسية الطبيعية في حالتها الحيوية الاساسية. هكذا يصبح الفنان نموذجياً ويظل الفن مشاعاً الى درجة معينة، مثل هذا

الفن تعبيري (انفعالي) وبالاخص ذو طبيعة عضوية(تصويرية). هذه المظاهر الثلاثة للفن، التي من الممكن تمييزها عند المرحلة البدائية لنمو وتكوين الانسان، انما تظل النماذج العامة خلال تاريخ مجتمع البشرية، انبثق الانسان من الظلام الشوامشي الخاص، بزمن ما قبل التاريخ ثم تكوين وعيه من الخوف والوحشية والرغبة، اسس القبائل والمجتمعات واحتضن طرائق متنوعة من الانتاج الاقتصادي، وبمرور الايام تنجرف روحه بحكم هذه الحالات المتعاقبة ما بين المعتقد الخرافي والسعادة، بين الحب والكراهية، بين الثقة العقلانية والايمان المتواضع، التي تبدل حياته، يصنع ويحطم سلالات حاكمة وامم وحضارات، ولكن خلال كل هذه الفوضى من القوى وتناقض الاهداف، يظل الدافع الجمالي، شأن الدافع الجنسي ثابتاً اصلاً، انه يملك هذه المظاهر المختلفة لهيدو نيستيك (أي يخص مذهب المتعة)، هادف وتعبيري-حيناً يسيطر هذا المظهر وحيناً آخر ذاك المظهر، على عهد بكامله، لكن جميع هذه المظاهر تتعلق بحقيقة حسية واحدة، ذلك لان الفن لم يحصل على جوهر الطبيعة من الحضارة او الديانة، لكنه موهبة الانسان بذاته التي هي غير قابلة للابطال -انه تكيف معين من الاحساس والفطرة الذي يلزمه على صنع تكوينات لاشياء داخل الاشكال او الرموزالتي تعتبر جمالية على ضوء مقدار التزامها للتناسب المتجانس[1] والايقاع.

يعالج ريد بعد ذلك في الفصل الثالث، علاقة الفن بالديانة في المجتمعات المتحضرة (مابعد التاريخ) حيث يتابع الفن في النماذج الكبرى للدين المتحضر، وهي عنده اربعة: البوذي، فالدين السامي فالديانة اليونانية فالمسيحية ليصل الى نفس النتيجة التي وصل اليها حول استقلال الفن -

---

١.انظر حاشية رقم (١) في ص ٦٨.

كفن- (وليس كوظيفة او كمستخدم من غيره) عن السحر والدين وكل الوظائف النفعية، ان صلة الفن بالدين حادثة طارنة، ليس الدين اساسياً بالنسبة للفن، ولا العكس إن الدافع الجمالي متأصل في الانسان، والمسألة هي الى أي حد يساعد أو يمنع الدين ذلك الدافع. والحجة التي سيكررها ريد، هي ان الفن وكذلك الدين يتحددان بشيء وراء نطاقيهما هو العامل البيئي بمعناه الاوسع الذي يشمل العوامل الاقتصادية والمناخ، وروح الشعب Ethos ، وبهذا فقط يمكن تفسير تعدد مواقف المسيحية من الفن، وتصوير البشر بين التحريم والتحليل، وما بينهما في اماكن عديدة من اوروبا وازمنة[1] مختلفة. وفيما يلي تفصيل لهذه النظرية.

عند انتقالنا الى نماذج مفترض انها متحضرة تصبح المشكلة أكثر تعقيداً، لكن لا جيال عديدة سيظل الامر يعالج كمشكلة مختصة بالعلاقة بين الفن والديانة.

وابتداء ينبغي بيان كيف تختلف ديانة الحضارة عن ديانة المجتمعات البدائية، الاختلاف من الدرجة يصبح اختلافاً بالنوع وبدأ الاختلاف في النوع في اللحظة التي ميز فيها العقل البشري ما بين النظام الطبيعي للوجود والنظام ما فوق الطبيعي، اي تبدلت نظرة الوحدة عند البدائي الى ثنائية بين مرئي ملموس خاضع للقوانين المتعلقة بالحركة، وغير مرئي روحي ملغز، واستنادا الى ليفي بروهل يقبل ريد تشخيص الأخير لأهم خاصية للتفكير المشترك بين الشعوب في مرحلة التحضّر، والتي هي تقسيم الواقع الحسي الى نظام خاص بالاحداث الطبيعية التي يتم حدوثها امام العين، والتي تحدث

---

١.الفصل الثالث ص ٦٩-٩٦.

صدفة، والى نظام خاص بالأحداث الروحية التي يتم حدوثها خـارج الادراك الحسي[1] البشري.

ما اثر هذا التقسيم على الفن؟ في المرحلة السابقة للمنطق (لاحظ هنا يقبل ريد تقسيم بروهل هذا وقد سبق أن اوضح انه ليس ضروريا) لم ينفصل الفن بوضوح عن الطبيعة، صورة حيوان حقيقية تفي بالغرض كالحيوان ذاته، وحجرة طبيعية ستخدم هدف العمل الفني تماما كما تخدم حجرة منحوتة، لكن مع التحاق الفن بعملية التفكير المنطقي اصبح العمل الفني وسيطاً بين الظاهرة الحسية الطبيعية وعالم الموجودات الروحية، أصبح بالأحرى رمزاً للتعبير عن حالة فكرية أو انفعالية، او تجسيداً أو تقليداً للشيء الحسي الطبيعي، كما اصبح اداة نقل للمعلومات ووسيلة إتصال بالصور او بالكتابة.

ومنذ ان حصل هذا الانقسام أو الثنائية بين عالمين صارت مهمة المسؤولين عن تماسك الوحدة الاجتماعية مراقبة الفن، ان هذه المراقبة لا تخلق الفن فالدافع الجمالي موجود، انما صارت حالة الحافز تحت حكم الدين[2] وهنا لا بد من تشخيص هذه العلاقة مرفقاً للنماذج الكبرى للدين المتحضر، وهي النماذج الاربعة التي مر ذكرها.

وقد قدم دايفد هيوم تمييزاً عاماً بين الخرافة[3]، والمعتقد الديني او لنسمه ((التمذهب الديني)) أو الدوكما فالضعف والخوف، الكآبة، والجهل هي

---

١.ريد: ص ٦٩-٧٢، وفي كل هذا الاعتماد من ريد على ليفي لا توجد اشارات الى مواضع وصفحات.

٢.ريد. ص ٧٣-٧٤.

٣.المترجم العربي قال: بين الخرافة التعصب الديني والمعتقدات سياق وسياق كلام غير ذلك.

مناهل المعتقد الخرافي، والامل والافتخار، والجراءة، والخيال المتقد، بالاضافة الى الجهل هي الينابيع الحقيقية[1] للدوكما.

ويرى ريد ان هذا تمييز يعتمد على المظهر الخارجي، ويضع ريد مكانه تمييزا سيكولوجياً هو التمييز ما بين المواقف الانبساطية( توجه الطاقةالروحية نحو الخارج، المظهري للطقوس والاحتفالات وجميع الرموز الموضوعية المختصة بالعالم غير المرئي) والمواقف الانطوائية(توجه الطاقة الروحية نحو الداخل، التأمل والفحص الذاتي والاتصال الشخصي المباشر مع العالم غير المرئي.

ويرى ريد ان هيمنة هذا النموذج او ذاك يحدد بواسطة عوامل مناخية او عنصرية لكن في كل الأحوال فان هذين الميلين النفسانيين يعللان بكفاية كل تنوعات الديانة المعروفة بالنسبة لأطوار الحضارة. والعملية ككل، وكما تبرهن الوقائع التاريخية هي ميل تجاه العقلنة[2] كما يقول هوايتهيد.

ويقدم ريد عرضاً متوازياً بين الخصائص العامة لكل ديانة من عصور الحضارة وهي اربع خصائص الشعيرة، الانفعال الشعوري، الإيمان، العقلنة. وبين نماذج الفن الديني المواكبة لها او معها، وينبه الى ان تأثير هذه الخصائص او العوامل ليس متساوياً خلال جميع العصور التاريخية، فان انبثاق هذه العوامل يظهر معكوساً من حيث الأهمية الدينية: اولا الشعيرة ثم الانفعال الشعوري، ثم المعتقد، ثم العقلنة.

ونظرا لاهمية عرض ريد، المكثف اصلاً، سنتركه يتحدث وبالنص، فأن اي اختصار او تدخل مني سيكون مضراً: يقول ريد: ((اعتقد بأن هذه

---

١.هنا لا يذكر ريد اي مصدر.

٢.كذلك لا يشير الى مصدره عن هوايتيد، ولعل في هذا كله مؤشرا الى مقدار مبالغتنا في التهميش لاضفاء مظهر أكاديمي كاذب احياناً على محتوى لا قيمة له بحد ذاته.

العوامل الاربعة ستوافق بصورة ملائمة جداً نماذج الفن الديني. كان فن الانسان البدائي في ذلك الحين طقسياً، هذا الفن المميز عن كل حياته الانفعالية والعملية. كان احتفالياً مشاعاً، وكان على ضوء وجهة النظر الفردية، طائشا، هكذا كان على حد بعيد فن اولى العصور المتحضرة في مصر وفي بلاد ما بين النهرين وفي الصين، وفي عهد الفن النيوليتيك، فتلك الاشياء الحسية التي لم تعد منفعية بالضبط، انما جمالية بدائياً، فقد وصفها علماء الاثار بانها احتفالية: اشياء تستخدم للخدمة الطقسية، كذلك يصح القول فيما يتعلق بالفن الاولي للشرق: اعمال البرونز واليشم التي تخص الانسان الهان وما قبل الهان. إن الشعيرة تولد الانفعال الشعوري. لقد اكتشف الانسان بان العمل الذي قام به كحاجة لوجوده الاسترضائي، من الممكن ان يكرر بمتعة بلا أية حاجة ملحة، ذلك ان طقوس الصيد وطقوس الخصب وطقوس المطر انما تمارس لأجل هدف ذاتي وبلا أية موضوعية مباشرة، وفي هذا الصدد نذكر البروفسور هوايتهيد مرة ثانية:((بهذه الطريقة ان الانفعال الشعوري يخدم الشعيرة،ثم تكرر الشعيرة وتحسن لخدمة الانفعالات المرافقة)).

اصبح الجنس البشري فناناً في الميدان الطقسي. كان اكتشافاً هائلاً: كيف تثار الانفعالات الشعورية لمصلحتها الذاتية، بعيداً عن بعض الحاجات البيولوجية الملحة.

لكن الانفعالات الشعورية تجعل الكائن الحي ذا حساسية، هكذا يتولد التأثير غير الهادف بجعل الكائن البشري ذي حساسية بطرق متنوعة، بحيث تختلف عما ينتج بحكم العمل الضروري للحياة.

((انطلق الجنس البشري من جراء مغامرات حب الاستطلاع والشعور)).

بالنسبة لوجهة نظرنا الحالية، يمكننا القول بان الجنس البشري قد انطلق في الانتاج الفني كنشاط مستقل، رغم أن الفنون –ليس فقط الرسم،

والنحت والهندسةالمعمارية وبقية الفنون التشكيلية، ولكن ايضاً الدراما،الشعر والرقص، ما تزال تملك الرباط الضروري مع الديانة، فكانت نشاطات مستقلة استقلالاً ذاتياً، وهي تتطور بمقتضى تقاليدها الخاصة.

والديانة ايضاً كانت واعية للانفصال، وبدأت بتنظيم نفسها من الناحية المفاهيمية، بصورة مستقلة عن الاحتفال والاشياء الحسية الاحتفالية. هذه هي مرحلة الايمان: التوسع المتقن في المعتقدات الاسطورية، ما زلنا نذكر وصف هوايتهيد فيقول في هذا الصدد: ((ان الديانة، في هذه المرحلة من الايمان. تسجل عاملاً مكوناً جديداً فيما يخص مرتقى الانسان. تماماً كما تستحث الشعيرة الانفعال الشعوري ما وراء افق الاستجابة للضرورات العلمية، هكذا الديانة، في هذه المرحلة اللاحقة، انما تولد أفكارا مطلقة من العراك مع وطأة الظروف. وعندما نصل الى مرحلة الفكر تبدأ العملية النهجية البطيئة للتأمل الطويل الناتج عن الفحص والمقارنة والأنسجام لنصل أخيراً الى مرحلة العقلانية الكاملة. هذه المراحل الاربع في تطور الدين – الشعيرة، الانفعال الشعوري، الأيمان، العقلانية –تفترض ضمناً إن لم تكن المسافة المتزايدة ما بين الفن والديانة، فيكون على أقل تعديل الموقف الانتقادي المتزايد في صدد الدين تجاه الفن. إن الشعيرة تتضمن الفن، تحتاج الى الفن لخلق اغراضها الطقسية الحسية والأنفعال الديني ايضاً، يتجه حتما نحو تحويل ذاته حسياً الى تكوين تشكيلي، فالفن والدين منوطان ببعضهما البعض الى حد بعيد، انما لمّا نصل الى مرحلة صياغة الايمان، يمكن او لا يمكن للفن أن يكون ضرورياً، على أية حال فهو مفيد في سبيل تطوير الرموز تلك الملحوظات المختزلة للأيمان، ولأجل غايات تعليمية فيما يتعلق بالناحية السابقة للبروز– كما هو شأن اللغة المصورة بالنسبة للأمي. ولكن عند مرحلة عقلنة الدين، عندما يصبح أكثر من اي شيء آخر، قضية مفاهيم فلسفية وتامل فردي، عندها، يوجد حدود لنمو شعور ما، بمعنى ان الدين قادر على الأستغناء عن مثل هذه التصويرات المادية كالاعمال الفنية: في

الواقع، مثل هذه الاشياء الحسية سينظر اليها بصورة كأشياء عدائية بالنسبة لحياة الروح.

في حال قبولنا لتفوق حياة الروح، عندها، اعتقد بأننا ملزمون على الموافقة مع هيغل، والأستنتاج بأن (( الفن هو يظل بالنسبة لنا، من ناحية امكانياته الأكثر رفعة شيئاً من الماضي))، ((إن الأيام الرائعة للفن الأغريقي، كما اعلن هيغل، كذلك الحقبة الذهبية للعصور الوسطى الأخيرة، قد أنتهت)). إن الثقافة التأملية لحياتنا الحاضرة،تجعل من حياة الروح امراً حتمياً، وذلك بالنسبة الى قدرتنا الأختيارية وحكمنا العقلي، بحيث نتقيد بدقة، بوجهات نظر عامة، وننظم قضايا خاصة بالتوافق معها، بحيث تكون الأشكال الكونية والقوانين والواجبات والحقوق والحقائق العامة شرعية وصالحة كقاعدة فاصلة بالنسبة لحياتنا وكقوة باطنية ذات اهمية اساسية، بعبارات عامة نقول، بأن الامر يتطلب، لأجل التشويق الفني والخلق الفني، طاقة حيوية بحيث لا تكون الكونية حاضرة كقانون وحقيقة عامة، لكنها تكون فعالة في اتحادها مع الروح والانفعالات الشعورية، تماماً كما هو الامر ايضا، فيما يخص الخيال،فالكوني والعقلاني أنما هو محصور فقط داخل وحدة مع الظاهرة الحسية العينية))- وهذا النص يظهر كيف فهم هيغل بطريقة صحيحة، وهو الوحيد تقريباً بين الفلاسفة المعاصرين، طبيعة الفن، وأظهر ايضاً كم هو ضروري لأثبات الأستقلال الذاتي فيما يخص القيم الجمالية اذا أردنا تجنب نتائجه المتشائمة غير أننا نستبعد قبول الأفتراض الشائع والقائل بأن الفن هو خادم الدين والقول حتى بأنه متكل على الدين لاجل معيشته، لزم القول بان الدين، في مظاهره التاريخية الاخيرة، قد اعترض الفن بصورة قاطعة- ونستنتج مثل ذلك من خلال بعض وجوه الفن البدائي، إلا انه من الخطأ اعتبار العملية النهجية للعقلنة، متماثلة من أية ناحية من النواحي، توجد حالات عقلنة بقدر ما توجد ديانات، إنما حالياً، فانها تتطابق مع ثلاثة نماذج رئيسية، كل واحد يملك ردود فعل مختلفة كثيراً

في ميدان الفن، كل واحدة من حالات العقلنة الثلاث هي في الواقع مفهوم مختلف عن نظام الكون، بمعنى آخر[1] عن فكرة الله.

هذه النماذج الثلاثة للعقلنة هي: اولاً النموذج الشرقي الأسيوي متمثلة في البوذية الهندية وبتأثير هذه في البوذية الصينية. ثانياً: النموذج السامي، وثالثاً: الأحدية المتطرفة او وحدة الوجود، وهذه الأخيرة قليلة الاهمية من حيث أثرها في الفن لسببين: الاول: انها لم تكن الباعث لولادة العالم الديني، او الديانات المتميزة، والثاني: لان هذا المذهب يميل نحو الاندماج من حيث الواقع التاريخي بالنموذج السامي وتفرعاته المتعددة، ومنها الدين المسيحي. النموذج السامي الآسيوي الشرقي هما متناقضان بصورة مباشرة، ولهما تأثيرات مختلفة جداً، على نشوء وتكون الفن.

ولذلك يقصر ريد الكلام عن هذين فقط:

١ – **النموذج الشرقي الآسيوي:** تمثله ديانة بوذا، عقلانية من نوع خاص، لا تعتمد البوذية على فطنة العقل المتكل على الحواس، هي ترفض هذه الطريقة من المعرفة لمصلحة الإدراك الفطري أو الغريزي، انها تستبقي الى حد معين الطريقة البدائية للادراك، ونفس الخوف من العالم الذي كان حال الانسان في مراحله الاولى، استيعاب فطري للكون، والعالم نظام واحد غير متأثر بالشعور الشخصي وغير متبدل، لا ثنائية بين الخالق والمخلوق، والله جوهر الوجود بكامله بما فيه الحياة البشرية.

انعكاس هذا في الفن حسب البوذية: النزوع الى القاعدة الكلية للفن التي هي ان يكون تصويراً للحقيقة المتعالية وراء المظاهر الطبيعة. الصفة التي تدهشنا فيما يخص البوذية هي ترويض النفس على القناعة والخضوع

---

١.ريد ص ٧٦-٧٩.

الفردى للكون الكلى للقدر، الفنان يشارك ذلك التواضع ورغبته الوحيدة هي الانضمام الى المشاركة مع تلك الروح الكونية،

ونتائج هذا انها تفضل رسم المنظر الطبيعي، الطبيعة هي اقرب الى الجوهر الكوني وتهمل رسم الجسم البشري او الانسان، بحكم مسلكه الشرير وفساد افكاره، انما الشيء الذي يراه الفنان البوذي في الطبيعة ويحققه هو فقط المظهر الخادع للاشياء، دون أن يجهد نفسه لتقليد المظهر بدقة انما بالاحرى لتجسيد روح الشيء، ذلك يفترض تجريداً معيناً، وترفعاً عن الدقة المفرطة، كما رأينا لدى الفنان البدائي.

لكن ها هنا مفارقة بالنسبة للفن الصيني، عندما دخلت البوذية الى الصين بين القرن الرابع والسادس، بعض اهم الصفات الاساسية للفن الصيني كانت موجودة قبل مجيء البوذية، منذ زمن بعيد، واذا استمر الفن في التعبير عن الدين الجديد، فذلك فقط لأن الدين قد تكيف مع طريقة العيش السائدة. في الواقع تختلف الديانة البوذية الصينية عن البوذية الهندية، كذلك الفنان الصيني والهندي. وحسب مقارنات غروسية R.Grousset ، ويعتبره ريد المرجع الفرنسي المشهور فيما[1] يخص الفن الشرقي، بالنسبة لعصر التانغ، في القصائد الهندية شعر مبهج، وحسي، بشكل شبيه بتفاؤلية اليونان. اما لدى الشعر الصيني فابتعاد عن الاسراف وانكماش عن المادية الحسية جداً، شعر انطباعات يرتقي لتجاوز القدرة البشرية وباتجاه اللامادي والمجرد، بينما ينزل الشعر البوذي الهندي الى العالم المادي للصور.

ها هنا نقف مع ريد على نقطة هامة، وربما تكون اهم سبب جعلني لا اكتفي بالعرض العام السابق عن السمات العامة لفن اديان الحضارة، بل اتابع تمظهرات الفن بالنسبة للاديان الاربعة الكبرى، هذه النقطة ستظهر مرة ثانية مع موقف تفرعات المسيحية من الفن، وخصوصاً فن رسم الاشخاص،

---

١.هنا ايضا لا يشير الى كتاب او صفحة.

اما الان فالنقطة هنا (بالنسبة لتمظهر الفن في الصين والهند بشكل مختلف)، رغم انهما يواكبان في الاساس ديناً بوذياً واحداً، هي ان هذا الواقع يفترض ضمناً بانه يوجد ما وراء نطاق الفن وما وراء نطاق الدين عناصر ذات طبيعة أكثر استقراراً وأهمية تحدد اشكال الدين، كما هو شان الفن، ما هي هذه العناصر، ذلك أمر يصعب قوله، أو بالاحرى إن التفسير الواضح يبدو بسيطاً للغاية، ذلك لأن هذا التفسير هو اساساً مناخي، مع العوامل الاقتصادية التي بدورها أيضاً وحتى نطاق معين، مرتبطة نسبياً بالمناخ، خلال أي عهد هام سيحدد المناخ، المألف، بنية الجسم، الحياة الاقتصادية وأخيراً الايثوس Ethos على روح الشعب. وما دامت هذه العوامل المادية ثابتة مستقرة، ومهما كان نوع التفكير الديني أو الاسلوب الفني المستورد داخل البلد، سيتكيف ويتعدل الى ان يتوافق مع الموقف الروحي الاساسي، ولاثبات ذلك لا نحتاج الى الاعتماد على المثل المنفرد المختص بالبوذية في الصين، نحتاج فقط الى تتبع التعديلات التي خضعت لها المسيحية عند انتشارها من محورها السامي، الكنيسة اليونانية في الشرق، والكنيسة الرومانية في الغرب، والكنيسة البروستانتية في الشمال، فليست هذه الكنائس ذات ديانة واحدة بكل معنى الكلمة والتي تبشر بانجيل المسيح كديانات ثلاث ذات مصدر مشترك، لكنها ذات حالات نمو وتطور متميزة تماماً عن بعضها البعض، فكل حالة نمو وتطور إنما يتم تحديدها بواسطة دوافع اساسية متعلقة[1] بالمناخ والمألف.

٢- **الدين السامي:** مفهوم الوهية مشخص أومشخصة، خلع صفات بشرية على الالهة، كل تقديس او تصوير للبشر، تجزئة اخلاص وثنية، والنتيجة الحسيةالمرئية من جهة الفن: عالم ديني كبير مجرد بكامله من الفن التشكيلي المتطابق، وهذا ما يظهر، ليس في اليهودية فقط، بل وفي الاسلام،

---

١.كذلك ريد ص ٨٠-٨٤.

منع صنع الصور (باستثناء بلاد فارس والهند). لكن المفارقة هنا ان الدافع الجمالي، بما انه مستقل وله وجوده الخاص يظهر بطريق آخر: في الهندسة المعمارية، وفي الحرف بوجه عام حيث النموذج التجريدي للفن يكون ملائماً، وهذه هي اهمية الفن الاسلامي، عندما يكبح فيما يخص الاتجاه البشري، يجد مخرجاً في الفن الزخرفي والتشكيلي وهو فن لن يضاهيه اي فن آخر في العالم.

واذا تجاوزنا الديانة اليونانية لان ريد يعتبر الفن اليوناني في علاقة مع الفلسفة والعلم اليونانيين، الدين نفسه تحول الى فلسفة والشيء المهم الوحيد هو الانسان، فان خصائص الفن اليوناني تعود الى مرحلة[1] لاحقة هي الحركة الانسانية او الرينسانس، ولذلك فان ما يفعله ريد-ونتابعه نحن ملخصين- هو هذه المواقف المتعددة والتي وقفتها تمظهرات المسيحية عبر تاريخها وانقساماتها من الفن. هذه الديانة هي الأخرى سامية من حيث المصدر، لكنها مرنة تتكيف منذ البداية مع الحلول. لقد حصل تعديل بالنسبة للبيئة المادية، ومرتان في تاريخها، كانت علاقتها بالفن عاملاً حاسماً في تمزقها، مرة يوم الجدال المتعلق بالتهجم على تقديس التماثيل الدينية، ومرة ثانية في عهد الإصلاح، وبصورة اقل حسماً، في الازمتين معاً، فالإنشقاق الكنسي الناتج عنهما كان يملك قاعدة اقليمية وحتى مناخية، مما يبرهن مرة ثانية عن عجز العقائد الدوغمائية لاجتياز العقبات الطبيعية.

إن المسيحية الرومانية واصلت في البداية التزام التقليد السامي متجنبة تمثيل الاشخاص القديسين، وقد عبر كليمانت الاسكندري على لسان المسيح عن هذا الخطر على صنع شبيه لأي شيء موجود في السماء او على الارض، انما تلك الوصية الصارمة انحرفت تدريجياً لدرجة السماح بفن

---

١.كذلك ٨٤-٨٧.

رمزي، وتصويرات رسم زيتية لليمامة والسمكة والسفينة والقيثارة وصياد السمك الزراعي، ورسومات زخرفية طرقها قبلهم الفن الوثني مثل كيوبيد مع أكاليل الزهر، طيور، عناقيد عنب، زخرفة سراديب الموتى، صنع الايقونات، وسمح حوالي القرن الخامس، برسم عيسى الناصري وتلاميذه القديسين، برغم ممانعة النساطرة، وقد ساير الدين الاسلامي. هذا المنع. في المراحل الاولى للمسيحية وجد معتقدان عن الفن، رسمي مقصور على قلة مسيطرة، رمزي، وآخر تمثله الاديرة التي هي على احتكاك مع الشعب، شعبي، فن خاص بالتعليم والمتعة الخرافية للشعب الامبراطور ليو دشن مناهضة التماثيل الدينية لاسباب دينية ولاهوتية بالأحرى وسياسية، مثل هذه الرسوم والتماثيل تقود المتدين ليستبدل المخلوق بديلاً عن الخالق. وقد دافع القديس يوحنا الدمشقي عن الصور بصفتها الرمز والوسيط للتعليم، وحسم مؤتمر نيقيا(Nicuea) عام (٧٨٧) المسألة لصالح السماح بالتماثيل والصور، ببيان طويل مفاده ان تقديس الصورة هو تقديس لموضوعها، اي هو تبجيل وتقديس لما تجسده الصورة.

وحدث ايضاً زيادة الثنائية في النظرة الى الفن: فن ديني وفن وثني، فن رسمي، وفن شعبي مدعوماً من الاديرة، الفن الاخير يرفض اي تهاون مع الوثنية والخرافية، انه مشتق من التقليد الواقعي للرهبانية السورية، اما الفن الوثني فهو خارج الصور الرسمية تشجعه الكنيسة الشرقية، ويستعمل موضوعات هلينية اسكندرانية، بحيث ادخل بلاتو وروسو وبلوتارك وروسوفوكل[١] كقديسين. ان ما حدث بعد ذلك يدل على ان مجلس نقيا لم يحسم النزاع عملياً فقد اندلعت القضية مرة اخرى في القرن التاسع.

---

١.ريد ص ٨٨-٨٣، ويعتمد على لويس برهيبه Louis Breheir ((الفن البيزنطيني)) باريس ١٩٢٤. ص ٣٢-٦٢.

بالنسبة للنقطة الاساس، عن العلاقة المتداخلة بين الدين او الاديولوجية، وبين الفن والبيئة (الخاصة) لا بد من متابعة وضع الفن المسيحي في الشمال، عندما انتشرت المسيحية شمالاً جلبت معها عنصرين او فنين رئيسين، الرمزية ذات المظهر الرسمي، والواقعية ذات المظهر الشعبي، تغلغل العنصر الاول قبل الثاني، ترسخ الاسلوب الفني السوري في الشمال من ذلك العالم: نورنمبريا (مملكة انجليزية قديمة) وهبريدس (الجهة الغربية من اسكتلندا). بينما اكتسب العنصر الشعبي القسمات الوجهية للفن الوثني: الصفة الطبيعية والتناسق للفن الهلليني المتأخر. عندما وصل هذان العنصران الى الشمال مع المذاهب الروحية التي يمثلانها صادفا شأن البوذية في الصين، مجابهة جدلية مع فكرة الإله الحارس. وهي فكرة تخالف المسيحية، كان يوجد ظلام بدلاً من النور، برودة بدلاً من الدفء، ترح بدلاً من الفرح. وكان يوجد فن محلي ذو طابع متوافق، هو الفن السلتي - كما سبق ان اوضحنا- بقي حياً بصورة مباشرة وهو صادر عن الفن الحجري الجديد الذي ذكرناه سابقاً، كان فناً قد تخلى عن الطبيعة مائلاً نحو التجريدية وزخرفية هندسية صرفة ورغم علمنا بالقليل عن هذه العبادة الدينية فانها لا تختلف كثيراً نوعياً عن ديانة الرجل البدائي وهي طقسية تكثر من ممارسة التعويذات والذبائح، ويشغلها الخوف بدلاً من المهابة التعبدية والطاعة للألوهية وهذا يفسر سريان الرعب الذي يطبع الفن الشمالي.

ينتهي ريد الى تقرير أهمية البيئة، والظروف الخاصة مرة اخرى، كلما انتقلت وترسخت حركة ايدولوجية أكانت اسلوبية صرفة أو دينية بعمق داخل منطقة مختلفة- مناخياً ومن حيث الأحوال المادية، فإن هذه الحركة تتغير كلياً. انها تكيف نفسها مع الموضع الجديد، مع روح الشعب، المنبثقة من الارض والمناخ والذي هو النفسية المميزة للجماعة المنظمة، وهذا ما إتضح في دخول البوذية الى الصين والنصرانية الى اوروبا.

كانت المسيحية مهيأة للتقسيم، وفي تقسيمها الشمالي نبذت على نطاق واسع عناصرها الجمالية، بعد الاصلاح الديني لم يعد فن اوروبا الشمالية

على وجه التخصيص فناً نصرانياً. اعترضت البروتستانتية بجرأة التظاهرات الخاصة بالقيم الحسية.

اما في جنوب اوروبا فان سير النشوء والتطور كان مختلفاً جداً، لم يكن هنا التعارض فقط بين النصرانية والفن، ولكن بالأحرى بين معتقدين في الفن، الاول خاضع للدين، والآخر: حر. ليست النهضة فقط الولادة للفن ان النهضة الاوروبية هي بالأحرى الوثنية، النزعة الدنيوية لفن اصبح حيوياً لدرجة لم يعد معها خاضعاً لمراقبة دينية، تماماً كما هو الامر بالنسبة للفلسفة، فكلاهما الفن والفلسفة في تلك المرحلة وبشكل مسبق وبطيء كانا يتحرران من المراقبة الفوق طبيعية او الاكليركية والى هنا نقف مع ريد، فالفصل اللاحق (الرابع) هو بيان لهذا الاتجاه الوثني الدنيوي المتحرر، حيث تتجلى فردية الفنان، ويبزغ فن الرسم الزيتي لصور الأشخاص، والتعبير عن الذات، كما يتسع الشكلان السابقان: فن النخبة او الفن الرسمي، والفن الشعبي، مع ظهور مشكلة او مشاكل جديدة للفنان، اهمها تحول الفن الى سلعة[1].

---

١.ريد ص ٩٣-١١٠، وكمثال على علاقة الفنان الخائبة بمطالب البرجوازية قضية رمبرادانت عام ١٦٤٢، ص (١١٠ فمابعد)، ثم قضية هوغرت(التنازل عن مستوى فني كلاسيكي وشروط سائدة من أجل الانتشار على مستوى قبول الشعب والربح) ص ١١٢-١١٤ وقضية دومييه ص ١١٥، كمثال على التناقض ما بين الفن والواقعية، وإن الإغراء الاخلاقي يتضمن عاملين غير ملائمين للفن: الحكم العقلاني او الفكري والطريقة الواقعية في التمثيل الصوري، إن الارادية العقلانية والعمل المتأني (بعكس العقلانية التي تحدث دون مستوى الوعي وبصورة طارئة) واستنادا الى المناسبة التي تكوّن وحي الفنان، والتقليد الذي يفرضه المذهب الواقعي. ومن المهم مراجعة القارىء الخاتمة لكل الفصول الاربعة التي اتينا عليها، ص ١١٨ وما قبلها كما عليه ان يراجع ص ١٧٠ عن معنى الواقعية العليا والسيريالية كمثل لها وربط الأخيرة بالجدلية المادية الى ص ١٧١، ثم ان ريد يفصل جوانب التقائها بالمادية الجدلية حتى ص ١٧٥ بناء على منشورين لبروتون صدر الاول منهما عام ١٩٢٤، كما يشير ريد الى وجود تعارض شديد بين النظرية الرومانسية للشعر كما عالجها بدقة كوليدرج او برادي (أ.س) ص ١٧٥.

٣- **رأي روبين جورج كولنجوود:** على طريقته يستبعد كولنجوود اولا ما ليس بسحر، ويشمل ذلك استبعاد تفسيرين للسحر، قال بهما لفيف من الدارسين، الاول تفسير ممارسة البدائيين للسحر بانه نوع من التفسير العلمي او بمثابة محاولات علمية خصوصاً عند بعض الانثرويولوجيين ومنهم تايلور وفريزر، والثاني هو اعتبار السحر نوعاً من المرض النفسي، خصوصاً عند فرويد. يثبت كولنجوود رأيه في ماهية السحر، بانه فن، او انه فن تمثيلي وفيما يلي[١] متابعة لهذه المعالجة الطويلة.

## أولاً: رفض التفسير الانثروبولوجي لمدرسة تايلور- فريزر:

التمثيل وسيلة ترمي الى بلوغ غاية، والغاية هي إعادة استحضار انفعالات معينة والتمثيل قد يكون سحراً أو ترفيهاً تبعاً للغاية، فقد تكون هذه الغاية قيمة عملية، كما قد يكون هذا الاستحضار غاية في ذاته، وقد بلغت كلمة سحر الحضيض بفعل مدرسة من الانثرويولوجيين، درست الحضارات القديمة المختلفة، وخضع الاتجاه الذي اتبعوه لتأثير الفلسفة الوضعية التي تجاهلت طبيعة الانسان العاطفية، وردت كل شيء في التجربة الإنسانية الى العقل، وتجاهلت بعد ذلك كل نوع من النشاط الفكري فيما عدا الجوانب التي تتجه وفقاً لمبادىء هذه الفلسفة نفسها-الى انشاء العلم الطبيعي، وبدافع استهجانهم الأفعال السحرية ((للهمجيين)) واستخلصوا ان السحرة هم علماء- زائفون- فعل الساحر والعالم الطبيعي اليوم منهج يحاول التحكم في الطبيعة بتطبيق المعرفة العلمية تطبيقاً علمياً. لكن بينما العالم الطبيعي يطبق المعرفة العلمية فتنجح محاولات هيمنة على الطبيعة، يمارس الساحر او السحر القديم حركات وافعالاً كالرقص، او تمثيل افعال الطبيعة، متوهماً ان فعلته ستؤثر

---

١.كولنجوود-السابق، يستغرق الفصل الرابع ص ٧٥-١٠١.

في الظواهر الطبيعية، نزول المطر مثلاً، او نمو النباتات. وهكذا استخلصوا -اي هؤلاء الانثروبولوجيون- ان السحر في اساسه مجرد نوع من الخطأ[1] أو هو علم طبيعي خاطيء، وان الأفعال السحرية هي ممارسات علمية باطلة قد ارتكنت الى هذا الخطأ.

واذا كان يمكن مسامحة لوك عندما جعل هذه الأقوام والبلهاء سببين لعدم توفر المعرفة الكافية بهم انذاك، فلا عذر لهؤلاء الانثرويولوجيين بعد ان كشف خلال القرن التاسع عشر عن معرفة الحضارات البدائية، وادراكهم ادراكاً كافياً الصلة بين العلة والمعلول في الطبيعة، وابتكروا نظماً سياسية وقانونية وقواعد لغوية معقدة للغاية، وقاموا بعمليات دقيقة في التعدين والزراعة وتربية المواشي، إن صنع فأس من خامة الحديد يدل على ادراك جيد للصلة بين العلل والمعلولات فضلاً عن دلالته التكنولوجية، مما يثبت خطأ نظرية تايلور والسيكولوجيين الفرنسيين.

وكمثال على بعض تفسيرات هذه المدرسة : حرص البدائي على عدم وقوع شيء منه مثل قصاصات أظافره بيد الاعداء(فهو يتلفها) لاعتقاده، انها إذا اتلفت- ضمن طقوس مناسبة ستؤثر فيه، واستنتج اصحاب هذه المدرسة ان للبدائين عقلية خاصة لا تمثل عقليتنا، فهي لاتعرف المنطق مثلنا، كما انها لا تكتسب معرفتها عن طريق التجربة، انها تفكر عن طريق تنمية افكارها بطريقة تعدها وفقاً لنظرتنا ضرباً من الجنون. وأبسط نقد يكذب هذا التفسير بالنسبة لقصاصات الأظافر لانه اذا كان الهمجي يعتقد فعلاً بهذا، لاعتقد او لاعتبر إعدام قصاصات أظافره انتحاراً، لكنه لا ينظر الى هذه المسألة بهذه العين، ومن ثم فانه لا يعتقد في الصلة ((الغيبية)) بين قصاصات أظافره، وبين تلفه هو. ان النظرية الانثرويولوجية النفسية هذه

---

١.كذلك ص ٧٥-٧٧، وتايلور: Primitive Cultule, London,1827.

ليست مجرد خطأ، انها تخفي قصداً، هو السخرية من الحضارات المختلفة عن الحضارة الاوروبية[1].

وواضح ان هذه النظرية هي محاولة رفض مستترة لدراسة السحر على الاطلاق، ذلك انها تنطلق ابتداءً من القناعة بان الطقوس (مثلاً التي تصحب إعدام قصاصات الأظافر) هي مجرد ((شعوذة )) الا ان هذه الطقوس وحدها هي التي تمثل جانب السحر في المسألة كلها.

ولا يعتمد الأنثرويولوجيون في الوقت الحاضر كثيراً على نظرية تايلور-فريزر، كما انهم لايعتمدون على النسيج[2] السيكولوجي الذي نسجه حولها ليفي بريل، ولم يعودوا يفسرون افعال السحر على أية اسس وضعية، لكنهم يلوذون بالصمت، مما رسخ نظرية تايلور،فريزر في اذهان[3] عامة الناس الى اليوم.

---

١.كذلك ص ٧٨-٧٩، وانظر كتابنا: من الميثولوجيا، حول هذه الممارسات السحرية الفصل الثالث، وحول النظرية العنصرية هذه: بحثنا: الآثار الاجتماعية لنظرية التطور، الاديب المعاصر. مجلة اتحاد الادباء والكتاب العراقيين، عدد (٢٩) سنة ١٩٨٥.

٢.سبق ان اوضحت ان ريد ينتقد تايلور فريزر، ويقبل جزئياً ببريل، لكن هنا كولنجوود يرفض نظرية الأخير ايضاً عن مرحلة ما قبل المنطق عند البدائيين. والاشارة هنا ايضا الى كتاب بريل (العقلية البدائية) طبعة ١٩١٩ (طبعة اولى) والترجمة العربية(العقلية البدائية) ترجمة محمد القصاص القاهرة (بلا تاريخ) المقدمة والفصل الاول بعنوان: انصراف العقلية البدائية عن الاسباب الطبيعية ص ٢١ فما بعد ص ٢١ و الخاتمة

٣.يستثنى من هذا البعض مالينو فسكي في كتابه The faundations of Faith and Morals حيث يقول: ان اي تصور للسحر البدائي على انه تقنية علمية زائفة، لا ينصف قيمته الحضارية.

**ثانياً: رفض التفسير المرضي النفسي لفرويد-بريل:**

ان ما قدمه فرويد في الفصل الثالث من كتابه ((الطوطم والتابو [1]))Totem and Taboo هو تنمية لنظرية تايلور – فريزر، ومثله محاولة ليفي بريل الذي استنتج بأن للهمج عقلية خاصة بهم ((لا منطقية)) والأخير يقدم تفسيرات ميتافيزيقية تعتمد على محاولة تفسير الوقائع باختراع جواهر غامضة خفية من مثل: لماذا يؤدي الأفيون الى النوم، الجواب: لانه يحتوي على مادة منومة.

اما فرويد فاجاب عن نفس السؤال: لماذا يفكر الهمج بمثل هذه الطريقة الغريبة (اعدام الأظافر مثلاً طقوس السحر عموماً) بالربط بين هذه ومرضى العصاب التسلطي، الهمجي يشبع رغباته بأداء فعل يمثل حالات الاشياء التي يرغبها[2]، انه يخترع هلوسات حركية، ومثل هذا يحصل لمرضى التسلط الذين عرفهم، فأحدهم يعتقد انه اذا فكر في انسان كان هذه كفيلا باستحضاره.

ويرى كولنجوود ان هذا التفسير غير مجد ولا يستند الى الوقائع الفعلية، لان السحر يتألف اساساً من مجموعة من الممارسات أو هو تكنيك، فليس هناك سحر يعتقد في قدرته على تحقيق ما يطلب بمجرد الطلب، ولانه يدرك ذلك اي عدم وجود صلة بين الرغبة والتحقق، فانه يخترع هذا التكنيك او يتبعه باعتباره وسيطا يربط بين الشيئين. لكن فرويد يقلب الامر فيعتقد ان مرضى التسلط بسبب فزعهم من قدرتهم على التأثير يخترعون التعاويذ

---

١.فرويد الطوطم والحركة. ترجمة جورج طرابيش، بيروت دار الطليعة ط٢، ١٩٩٧. الفصل الثالث رقم (٣) ص ١٠٠- ١٣٠.

٢.فرويد: الطوطم والتابو الترجمة الانكليزية- ترجمة ليفي ابريل ١٩١٩ ص ١٤٦. والترجمة العربية- سبق- ص ١٠٠- ١٣٠، خصوصاً ص ١١٤ فما بعد.

والطقوس لحماية انفسهم، واختراع وسائل لتحطيم هذه الصلة المباشرة بين الرغبة[1] والتحقق.

### ثالثاً: السحر:

ما هو؟ انه فن أو شبيه بالفن، انه فن سحري، أوتمثيل.

هنا يتقدم كولنجوود بوضع هذه النظرية، والتي جوهرها هو محاولة معرفة نوع الرغبات التي تعمل الأفعال التي ندعوها سحراً وسائل لتحقيقها. يقول: لوضع نظرية في السحر الطريقة المجدية الوحيدة هي النظر اليه من ناحية الفن، فإن التشابه بين السحر والعلوم التطبيقية التي اعتمدت عليه نظرية تايلور وفريزر، ضئيل الى اقصى حد، اما الاختلافات فكثيرة. والساحر بالمعنى الحقيقي للكلمة ليس بعالم. اما بالنسبة للتفسير الفرويدي، فان قوة اوجه الشبه أو ضعفها، بين السحر والمرض النفسي، وهي الفكرة التي اعتمدت عليها نظرية فرويد، تتوقف على شيئين، لان المرض النفسي مصطلح سلبي يعود على انواع مختلفة من الانحراف على المعيار المحدد للصحة العقلية.

اما اوجه الشبه بين السحر والفن فقوية، وتشمل افعال السحر دائماً على جوانب أساسية وليست عرضية من الافعال الفنية مثل الرقصات والاغاني والرسومات والتماثيل، فضلاً عن ذلك، فلهذه الجوانب دور يتشابه مع دور الترفيه في ناحيتين:

(أ) انها وسيلة لغاية سبق تصورها، ولهذا لا تعد فناً[2] حقاً، بل صنعة.

(ب) لان هذه الغاية هي اثارة الانفعال.

---

١.فرويد: ص ١٤٦ ويتساءل كولنجوود عن السبب الذي اعمى نابهين ونقيسيين وفلاسفة مثل تايلروفريزر وبريل وفرويد، فرويد عن وضع نظرية عن السحر مستندة الى الوقائع ص ٨١-٨٥.

٢.انظر عرضنا المفصل لرأي كولنجوود في الصنعة والفن الحقيقي.

والامر الاول واضح، اما اثارة الانفعال فمثاله رقصة الحرب قبل اقدام القبيلةعلى الحرب، بقصد اثارة انفعالات القتال، وتقوية اعتقادهم في قابليتهم على دفع القتل، ومثل ذلك الطقوس السحرية التي تصاحب اعمال الزرع، وبينما في ((الكاتريسCatharasis)) في المسرح يحصل اثارة انفعال ليتخلص منه (تنفيس عنه) فإن اثارة الانفعال في السحر يقصد به تجميعه والاحتفاظ به وتحويله لكي يوجه الحياة العملية. ان هذه التأثيرات الانفعالية سواء من الساحر و ممارسي السحر او المتأثرين بها، هي وحدها التأثيرات التي يستطيع السحر احداثها، وفي حالة انجازها بوعي تكون وحدها هي المقصودة. ومثل هذه الافعال والتأثيرات عظيمة الفائدة لممارسيها والمتأثرين بها بسبب استخدامها عادة في مسائل مرتبطة بأفعال الحياة اليومية عند المعتقدين في السحر، فمن يعتقد في السحر يظن على سبيل المثال ان الحرب غير المصحوبة برقصات مناسبة ستبوء بالفشل، وهكذا بالنسبة لمن يحمل فأساً لقطع الأشجار، يعتقد أن التعاويذ المعينة تساعده على تحقيق قطع اشجار او خشب او ما اشبه، غير ان هذا الاعتقاد لا يتضمن ان العدو سيهزم او ان الشجرة ستقطع بفعل السحر، بدون جهده الخاص، تجميع القوى قبل الحرب، اظهار براعة القتال وايهام العدو بعجزه. وخطوة اخرى بعد هذا النوع، وننتقل الى الحالات التي يعتقد فيها الهمج باحداث السحر اشياء نعتقد نحن باستحالتها، مثل اسقاط الامطار أو ايقاف الزلازل. وهناك احتمال وارد ان سحر انزال المطر يهدف للتهليل للزارع واغرائه على مضاعفة جهده، بغض النظر عن سقوط المطر أو عدمه.

ولا بد من ان نثبت هل غاية الطقوس السحرية منع الكوارث او انزال المطر، ام غايتها احداث انفعال يساعد الناس على تحملها او الأمل بها. ويرى كولنجوود ان التفسير الاخير ان صح يتمشى مع نظريته على ان هدف السحر هو احداث انفعال، واذا ثبت الاحتمال الاول، كان من الواجب ان لايدعى سحراً، بل السحر في حالة إنحرافه.

اما كيف يحدث السحر هذه التأثيرات والانفعالات فالجواب سهل، ان هذا يحدث بوساطة ((التمثيل)) ففي حالات مثل تلويح المحاربين برماحهم، وسحب الفلاح لمحراثه، وليس هناك حرث او بذر، تخلق مواقف تمثيل المواقف العملية التي توجه إليها هذه الانفعلات، فالسحر تمثيل، والانفعلات التي تستحضر فيه، تقدر تبعاً لدورها في الحياة العملية، فعل السحر يشبه الدينامو الذي يزود الحياة العملية بالتيار الانفعالي الذي يدفعها، وهو بهذا الشكل موجود عندنا ايضاً بشكل او بآخر[1].

**رابعاً: الفن السحري:**

هنا يصل كولنجوود الى ما يسميه الفن السحري الذي يعتمد على استحضار انفعالات معينة لاطلاقها في امور الحياة العملية، وقد يتصف بالجودة او الرداءة اذا حكم عليه وفقاً لمعايير استاطيقية، انما هذه الجودة او بالرداءة قليلة الارتباط بفعاليته في مهمته الاصلية فبراعة النزعة الطبيعية الفنية التي تظهر في صور الحيوانات في العصر الحجري الحديث-ومسلم ان مهمتها سحرية- لا يمكن ارجاعها الى هذه المهمة السحرية، فهذه المهمة يمكن تحقيقها بادنى براعة، لكن اذا توفرت مستويات فنية ارفع فذلك عائد الى خصائص فنية ومطاليب فنية من المتذوقين ايضاً، هذا يرجع الى ان المجتمع الذي ينتمي اليه هذا الفن يتطلب متذوقين وفنانين- ان يتصف هذا الفن بالتميز الاستاطيقي، فلمثل هذا الفن دافعان، سحري[2] وفني استاطيقي معاً.

---

١.فرويد: ص ٨٥-٨٩.

٢.و هذا يذكرنا بما قدمناه عن ريد وما سنقدمه عن شارل لالو.

الفن السحري يشتغل في موضوع، ومن اجل موضوع، والتغير الذي صادفته الحركة الفنية في عصر النهضة والفن الحديث، بالنسبة لفن العصور الوسطى، هو ان الفن الأخير كان صراحة وبصورة قطعية سحرياً، بينما لم يعد كذلك في عصر النهضة والعصر الحديث حتى اواخر القرن التاسع عشر حيث عمت الدوائر الأدبية الانجليزية مدرسة من ادعياء الاستاطيقا دعوا الى مذهب الفن للفن، وان الفن ينبغي الا يتبع أية غاية نفعية بل يجب ممارسته من اجله فحسب، لدرجة عدم التمييز بين الفن الحق والترفيه، وقد انزعج هؤلاء في دعوة كيبلنج الى الفن السحري، لكن الفلك دار فزاد التعلق بمبادىء كيبلنج (الفنية وليس بدفاعه عن الامبريالية) بدلاً من أوسكار وايلد، وارتد اغلب ائمة شباب كتابنا الى الفن السحري، عودة الى خلاف دعوات القرن التاسع عشر الى الاهتمام بالموضوع، فقد كانت الصيحة في فن القرن التاسع عشر عن هذه الدوائر عدم مبالاة في الموضوع، ان ما يهم هو قدرات الفنان وطريقته في عرض قدراته الفنية، بينما اصبح النداء الجديد اليوم: ((أن قدرات الفنان لا يمكن اظهارها الا اذا مارسها في موضوع جدير بها)) وهكذا تجدد اليوم ظهور الفن السحري وانقسم الباحثون النظريون في الاستاطيقا والنقد في نظرتهم اليه.

ويضرب كوانجوود باتجاهين فنيين -الى جانب انتاج الصفوة او الفنانين بمعنى الكلمة – السمة السحرية في الفن في كل منهما واضحة، موجودين منذ عصر النهضة:

**اولهما:** الفن القومي الخاص بالفقراء، الفن الريفي او القروي الفن الشعبي، اغان، ورقصات وحكايات ودرامات، وقد اهمل هذا الفن في انجلترا بسبب ازدراءالفقراء، حتى كاد يختفي.

**ثانيهما:** الفنون التقليدية الخاصة باصحاب الثقافات المتواضعة من الطبقات العليا، ومن امثلته مواعظ المنابر وشعر التراتيل وموسيقى الفرق الموسيقية العسكرية وفرق الرقص، وزخارف حجرات الجلوس. سيقول

القارىء المعتز بثقافته: هذا ليس بفن نعم ولكنه سحر، وهذه امثلة على وجود السحر في كل مكان برغم من عدم (إقرار الكثيرين ممن يعتبرون انفسهم متنورين استناداً الى اعتقادهم بأنهم نبذوا السحر نهائياً).

و**الأمثلة**: الفن الديني بتراتيله وطقوسه وشعائره ومهمته هنا استحضار انفعالات معينة، وهو سحري، وهو ديني لان كلمة سحر عند كولنجوود لا تعني معنى وضيعاً او استهزاء (بالمفهوم المضاد). والمقصود ينبه كولنجوود ليس الخلط بين السحر والدين، فالسحر استحضار انفعالات مطلوبة لسير الحياة العملية، والدين عقيدة او مذهب من المعتقدات المتعلقة بالعالم،وهو ايضاً قيم او نسق للسلوك، غير ان لكل دين جانبه السحري وما يوصف عادة بأنه ((ممارسة)) الدين يعني ممارسة ناحيته السحرية.

ومثال آخر الفن الوطني، النصب التذكارية للاحداث، للحروب، لأشخاص لحزب، لطبقة، للمدينة، كل هذه ذات طابع سحري ما دام القصد منها هو إثارة انفعالات لا تنطلق من ناحية او اخرى بتأثير التجربة التي اثارتها بل تتجه بدلاً من ذلك الى التسرب في افعال الحياة اليومية، وتحدث اثراً في هذه الافعال يهم الوحدة الاجتماعية والسياسية المعنية.

ومثل ذلك طقوس الالعاب الرياضية لكرة القدم او صيد الثعالب، فيها جانب طقوسي سحري، وتؤدي محاطة بكل مظاهر السحر وأبهته من أزياء طقوسية ومصطلحات وأدوات طقوسية، واهم من ذلك الشعور بالتميز على جمهرة الاخرين، هي الأخرى يراد بها توليد انفعالات يراد انطلاقها في أنواع معينة في مواقف الحياة اليومية.

ومثل ذلك مراسم الحياة الاجتماعية: فحفلات الزواج والجنازات وحفلات الغذاء والرقص، وما يلزمها من ادوات معينة وخواتم ونعوش واجهزة ومعدات وفروض طقسية فرحاً أو ترحاً. ومن الواضح ان حفلات الزفاف لا صلة لها بحقيقة قيام حب بين الطرفين الأساسين، ولذلك يتحملها كثيرون مرغمين لانهم يعتبرونها اهانة لعواطفهم، انما يقبلونها خضوعاً

لمعتقدات عوائلهم، ولانها لاترتبط صلة بين محبين، بل صلة زوجة وزوج سواء توفر الحب ام لا.

اما الجنازة فغرض مشيعي الجنازة ليس استعراض اقرانهم بل طرح صلتهم القديمة بالمتوفي باعتباره كان حياً، باخرى باعتباره ميتاً، اي انها بمثابة تعهد علني بانهم سيعيشون بدونه.

والقصد من حفلات الغداء هو خلق صلة أو تجديدها، والرقص كان على الدوام سحراً، فمقصوده هو ان يثمر بربط صلة بين اثنين، او كمناسبة تعثر فيها الفتيات على الزواج.

كل هذه الطقوس والمراسم السحرية تمثيلية تمثل تمثيلاً حرفياً الافعال العملية التي قصد ان تنهض بها، وفي حالات مثل طقوس الحرب تكون رمزية، مثال ذلك تشابك العروسين بالأيدي امام المحتفلين، ومواراة المشيعين الميت بالتراب، ومن النشاز الا يأكل الداعي من نفس طعام المدعوين ومعهم، لان المقصود من فعلة الطعام او الدعوة هو التعبير عن صلة الود والألفة.

هذه كلها اذا نظر اليها نظرة استاطيقية بحتة، تعد اعمالا فنية متوسطة القدر، يوجد دافع فني الا انه خضع لهيمنة الجانب السحري. هذه الطقوس ومثلها صور المشاهد الطبيعية، لها مهمة أولية غير استاطيقية هي مهمة احداث انفعالات محددة، لكنها قد تصبح فناً كذلك على يد فنان حق، (لايوجد بمعزل عن متذوقين يطالبون بفن حق) وحالما يمكن الشعور بالباعثين الفني والسحري وكانهما باعث واحد، كما حدث بين سكان كهوف ((أورينـاك)) و ((ماجد لنا)) وعند المصريين القدامى واليونانيين والأوروبيين في العصور الوسطى[1].

---

١.كولنجوود: ملخص ص ٨٩-١٠٠.

**٤- تفسير شارل لالو:** تتلخص نظريته او تفسيره في الاستقلال النسبي في نمو كل من الفن والدين (او السحر) واحتمال وجود كل منهما في وسط الاختلاط الأولي واتحادهما او تجاورهما اكثر من اندماجهما الصميمي في مراحل التطور التالية، الفن يمتح مادة حياته من اوساط خارجية، لكي يستقل عنها ويحيا حياة نوعية تامة تقريباً، وهذه الأوساط الخارجية اشكال حيادية جمالياً للحياة الجمعية، وهي الى جانب الدين، الترف، والجنس او العائلة، والحياة السياسية، والحرفة والعمل، بمعنى اوضح الفن لا ينبع من هذه الاوساط الاجتماعية لكنها تشكل شرطاً له[1].

وفي سبيل ذلك يناقش نظريات ترجع أصل الفن الى السحر خصوصاً نظرية كومباريو Combarieu ونظريات اخرى ترجعه الى الدين، وفيما يلي مفصل لهذه المعالجة المطولة: يقول شارل لالو: لقد أدهشت المشابهات بين الفن والسحر فريقاً من المؤلفين فأعتبروا السحر شكلاً ذاتياً ابتدائياً للدين وللفنون كلها بان واحد.

والسحر جملة طقوس تهدف الى رفد الانسان بقوة تأثير في ظواهر الطبيعة بوساطة قوى غامضة تنهض على هامش ديانة منتظمة، والواقع ان منظومة السحر ترتبط دائماًبمنظومة دينية تعيش معها عيش التطفل او على الأقل عيش المؤاكلة.

وتفسر المدرسة الاختبارية الانجليزية عمليات السحر بانها تطبيق لقوانين[2] تداعي الأفكار، وبحسب هذا التفسير ثمة ثلاثة قوانين لهذا التداعي، وثلاثة انواع احدها: الاعتقاد بأنه التأثير الذي يحدث في موضوع يحدث

---

١.هذه النتيجة يصل اليها لالو في نهاية كل فصل من فصول كتابه، انظر على الخصوص ص ٩٢، ص ٣٣٩-٣٤٠، والخاتمة.

٢.يعتبر ممثلاً لها: هيرن، وفريزر وهوبر وموس وليفي برول.

أيضاً فيما يجاوره أو بتآزر معه، ولهذا الشكل تطبيقات جمالية قليلة، والشكل أو القانون الثاني يتصل بسحر المحاكاة الذي يقابل تداعي الأفكار بالتشابه،والمبدأ هنا ان الشبيه يحدث الشبيه، أو أن ما يؤثر في موضوع يؤثر في موضوع آخر او يماثله. وكمثال على ذلك اذا اردت جرح انسان في قلبه يكفي ان تغرز ابرة في قلب دمية مشابهة له او ممثلة له.

وتتصل بهذه الفكرة ممارسة صور الاشخاص والتماثيل والدراما والرقص والتعبير الإيمائي الذي يقلد عملاً من الاعمال. ويهدف من وراء ذلك احداث غايات نفعية كالانتصار على عدو او الشفاء من مرض، او خصب المحصول.

لكن ثمة ثلاث نتائج اخرى في الوقت ذاته، ولها من الفن أهمية رئيسية:

**أولاً:** اعادة انتاج أمين للأشياء وهذه هي الواقعية.

**ثانياً:** بنتيجة مشتقة، تصحيح هذه الواقعية ذاتها بسائق مبدأ التداعي بالاقتران الذي يجعل انتاج جزء من الموضوع كافياً لتأمين الهدف السحري.

**ثالثاً:** الحضر الديني لانتاج بعض الصور، صور البشر والبهائم بحسب التملود، وبحسب شروحات (القرآن) بدافع محاربة الوثنية ومحاربة هذا الشكل من السحر.

اما الشكل او القانون الثالث للتداعي: فهو تداعي الإشارة ومدلولها، انه ينجب التجسد، وهذه العملية تعرب عن السلطان المنسوب الى الكلمة على الشيء،ومن هنا يصدر المنع المألوف جداً والذي يحرم النطق ببعض الاسماء الخاصة. تستطيع الاشارة[1] ان تحل محل الشيء، وتعتبر بذلك ذات قوة سحرية.

---

١.لالو: ملخص ص ٢٨١-٢٨٥.

وهنا يعرض لالو لرأي كومباريو، ثم يناقشه: ومفصل رأي كومباريو بعد دراستع لعلاقة السحر بالموسيقى. الغناء العادي يصدر عن الغناء الديني، وهذا صادر عن الغناء السحري، وعلينا ان نفهم حرفياً القول: ان الموسيقى تحدث فينا سحراً،وهي فتنة، وبالاستناد الى طائفة كبرى من الحوادث من شعوب ابتدائية حقاً، واخرى من شعوب نصف متمدينة، وتارة من السحر، واخرى من ديانات منتظمة، ومن امثال ذلك وجود اغان مقدسة تستدر الغيث، او تجلب الصحو بالسحر، ووجود اغان للولادة والشفاء من المرض، والحب، والحقد ((اغاني الهلاك)) في الصين مثلاً. كما ان هناك اغان تسبب العقم او الموت او فقدان الذاكرة.

ويستدل كومباريو من وجود أشكال محددة من اللغة الموسيقية يتعذر شرح أصلها على أنها بقايا استعمال سحري ابتدائي. ومن أمثال ذلك التكرار في الموسيقى، وفي الكلام الموزون، في الموسيقى التكرار هو الاسلوب المفضل، وهو يطابق التناظر في الفن التشكيلي، وكذلك في الأغاني الشعبية والرقصات والملاحم الموسيقية ذات الصفة العلمية الأعظم، ويقول ان رضا الأذن بالتكرار الموسيقي سببه نجوعه السحري في الفكر الإبتدائي، وفي العزائم والرقي والتسبيحات، يكون التأثير بقدر عدد متزايد لتكرارها فمثلاً ثلاث تسبيحات مكررة لانتزاع خبث العين.

وهذا سر الاعداد السحرية، خصوصاً (٣)، (٤) واضعافها والتي تسود سياده عظمى في الأوزان او الايقاعات الموسيقية، ويعتقد ان للسلم الموسيقي اصلاً هو خصائصه السحرية عند الشعوب ذات العقلية ما قبل المنطق، وهي عقلية سحرية خرافية[1] بالدرجة الاولى.

---

١.ومن مقابل ذلك يرى رامو وهلمولتز وهو غوريمان ان للسلم الموسيقي اصل فيزيولوجي.

ومن الأمثلة الاخرى على الطبيعة السحرية لطرق التأليف الموسيقى، ما يقوم به السحرة من قلب الصيغ والتشويه والإطالة بحيث لا يبقى لها معنى، مثل استعمال كلمات ((أرسي، دار دار يسي، استاتارسي)) لقد فسرت الرجيعة، او اللازمة على اساس انها غناء الجوقة بعد الغناء الفردي، لكن كيف تفسر خلو الرجيعات في أغلب الأحيان من المعنى؟.

وأخيراً فإن انواعاً من الالحان والموسيقى والغناء صدرت باسرها عن أشكال كانت في أول الامر دينية: فالالحان الجنائزية (يقصد الأوروبية) كانت لدى الأغريق بمثابة الحان حداد على شرف (اودنيس)، اما اغاني الفرح فكانت تنشد على شرف (ابولون) الشافي، ولم تكن القصيدة الحماسية ((Dithyrambe)) لعبارة (ديونيسيوس) وهي أصل المأساة اليونانية الا تغريم حصاد الكرمة[1].

ويعقب لالو على هذه النظرية: إن تفسير نشاة الفنون من السحر على هذا النحو لا يزيد عن ان يكون تقريباً ملهماً، ولكنه مسرف في البراعة، بين حوادث تظل متباينة بجوهرها؟ كان هيغل يعتبر السحر (ديانة عفوية)، الشكل الأصلي للفكر الديني، وينظر اليه نظرته الى ما يجب ان يكون: وهو يتفق في ذلك مع مذهب المدرسة الاختبارية (الانجليزية). ولكن السحر بالمعنى الصحيح ليس في الواقع شيئاً ابتدائياً إنه ليس سوى بطانة دين أو أنعكاسة: وبهذا المعنى يتأخر السحر عن الدين او لا يكون السحر عندئذ سوى الدين الابتدائي عينه، وليس سحراً. إن شعائر السحر، بالمعنى الصحيح هي تراث عبادة إمحّت في الماضي، وما زالت مترسبة في مستوى أدنى من مستويات الحياة الدينية في شكل خرافة بالية حكمت عليها بالزوال العبادة الجديدة. والفن لعب قد يجري في السحر كما يجري في الدين، أما السحر بذاته فليس لعباً: بل هو على العكس عملية جدية جداً أو نفعية، ولئن

---

١.لالو: ص ٢٨٦-٢٨٩.

كان من اللازم إقامة تقريب في هذا المجال، فمن المناسب ان نعزو الأصول الأولى للفنون الى الدين[1] أكثر مما نعزوها الى السحر.

وهنا يلجأ لالو الى دراسة تطور العلاقة بين الفن والدين للوصول الى حقيقة الترابط، وابتداءً يرى ان قانون هذه الصلات هو بالدرجة الاولى قانون تمايز متزايد، وتقسيم عمل مستمر. الفن كالاخلاق وكالعلم، يمتزج لدى الشعوب الابتدائية بفاعلية معقدة مختلطة نستطيع ان نسميها فاعلية دينية، لكنها تضم في الواقع سلفاً بذرة مبادىء سائر الفاعليات العليا، وهكذا تكون علاقات الفن والدين عند الابتدائيين متميزة بصميمية اعظم، ولذلك يبدأ لالو بدراستها هنا أولاً[2].

ويبدأ بالطوطمية، سواء كانت هي الاصل الكلي لجميع أشكال الديانة الممكنة او اللاحقة او لم تكن، وهناك اشكال او رموز عديدة للطوطم، أهمها وأقدمها طواطم العشيرة، هي الرمز الحي للسلطة الاجتماعية التي يخضع لها الأفراد كافة، ويرى لالوان هذا المفهوم المختلط (للعشيرة وطوطمها) يحتوي ضمناً في ذاته على جميع اشكال المثل الأعلى -الاخلاقي، العلمي او الجمالي مثلاً، وعلى نمو الفكر ان يستخلصه بالتدريج فيما بعد.

هذه العبادة الابتدائية تتحلى بجملة خصائص يستخدمها الفن بيسر.

**فأولاً**: يرسم المتوحشون (طوطمهم) على جميع انواع الاشياء التي يملكونها وتبلغ أهمية التمثيل الشعائري درجة تجعلنا نضع المبدأ الآتي: ((إن صورة الكائن الطوطمي أكثر قدسية[3] من الكائن الطوطمي ذاته)) فهذه إذن عبادة ابتدائية يؤلف فن تشكيلي أولي جزءاً متكاملاً فيها.

---

١.ايضا ص ٢٩٠، هذا افتراض من لالو، لانه يرى ان الفن اصل بذاته، وانه كان يرتبط بشروطه الاجتماعية كالدين والعائلة الخ. وهذا هدف كل فصول كتابه.

٢.يوجد شرح لها ولانواعها ص ٢٩١-٢٩٢.

٣.هذا النص بين قوسين بأخذه لالو عن دوركايم.

**ثانياً:** إن النزعة الواقعية والتهيج ينبثقان بآن واحد من الطوطمية اكثر من انبثاقهما من السحر. البعض مثل (الهنود) واقعيون الى حد كبير في تمثيل طوطمهم ذلك ان المشابهة الأكمل أكثر تحقيقاً للهدف، لكن البعض (كالاستراليين) ينهجون تمثيلهم الرمزي تنهيجاً يجعلهم وحدهم قادرين على فهم الرمز.

والرسم او الرمز قد يكون لجزء او لأي شيء يدل على الكل، والمسألة هنا ليست مسألة تداعي اقتراني ( بالتشابه) كما يؤمن به الباحثون الانجليز، وانما تفسيرها اجتماعي، فطالما رسم الطوطم او تمثيله لا يقصد به لمعنى جمالي، لاحداث لذة تمثيل شكل جميل، وانما يقصد به اجلال الصفة القدسية، اي يتعلق بعاطفة، فان الجزء يقوم مقام الكل مثل ذنب الحيوان، وواضح ان الرسم او التمثيل هنا لا يرتبط (بالأبعاد) وبذا يمكن ايقاظ العاطفة بالجزء او بالكل على السواء (مثال ذلك العلم الحديث للدول). وقد تفرع عن هذا الأسلوب من الرمزية الدينية استعمال التنهيج الزخرفي الذي كثيراً ما أشار اليه (هادون) في بحوثه عن (غينيا الجديدة): تكرار متكلف جداً لعدة أجزاء من الشيء نفسه.

مواضيع الفن الابتدائي تأثرت هي الأخرى بالعبادة الطوطمية السائدة في الاغلب رسوم حيوانات وفي الأقل طواطم نباتات، ونادر جداً ان تكون نجوماً او ظواهر علوية، او أمكنة جغرافية، ويفسر هذا الاختيار لهذه الموضوعات بالاحوال الاجتماعية والمعاشية مثلاً بالنسبة لشعوب صيادي البر أو البحر الحيوانات، حيث لا توجد زراعة. ومن هنا نفهم لماذا لا يتناول الفن التشكيلي الأكثر ابتدائية فيما قبل التاريخ، او التمثيل الطوطمي، لا القوى الكونية على الرغم من النظرية الطبيعية للظواهر الدينية، ولا يتناول الإنسان نفسه، على الرغم من النظريات المجسدة.

ومحاولة عقد مقارنة مع رسوم الانسان الابتدائي والطفل وهو ما يُصرّ عليه البعض-غير مقبولة، لأن الطفل في رسومه الأولى، لا يهتم الا بالنوع البشري[1].

**ثالثاَ:** كانت الشعائر الرئيسية التي جاءت بها الطوطمية، والتي ستنمو في الديانات العليا نمواً غير محدود، وكانت فرصاً أساسية لانتشار فنون مختلفة، الفصل القاطع بين المقدس والعادي الطاهر والدنس في الطوطمية نشأت عنه الشعائر السلبية، التي خاصيتها العامة تفريق الانواع بهذا المعيار الثنائي الضدي: نبيل وعامي، هزلي وفاجعي، شعر ونثر، قربان مقدس وقربان عادي.

كما ان الشعائر الايجابية للطوطمية صفتها العامة تيسير المجال لفنون عديدة، من الاعياد حيث الجماعة تمارس طاقتها الفائضة من لعب وصرخات ورقصات، وكنا قد نقلنا عن لالو مظهراً ايجابياً آخر هو دور الشعائر الشفهية والايمائيئة التعاطفية، فالأولى تتجلى في ميادين الادب والموسيقى والثانية في تقليد ظواهر الطبيعة لجلبها مثلاً لاستدرار الغيث يقلد صوت الوابل بالرقص (كما سبق عن تومسن عن رقصة البطاطا مثلاً، ومثال آخر على المحاكات الايمائية عبادة الاحجار المقدسة، ففي هذه أصل فن النحت كله (اصله زخرفة وتعاويذ).

ومثال أخر على اثر الايجابية والايمائية شعائر القربان (تقديم القربان لقوى او قدرة عليا ثم استهلاكه للجماعة) وافسح هذا المجال للفنون الدرامية ومشتقاتها، بحيث انه يصح القول ان كل عمل درامي قوي او مفجع يتحلى ببعض قرابة مع فكرة قربان ديني او صوفي او اخلاقي، وكلما بعدنا في

---

١.لالو من ص ٢٩٢-٢٩٥.

تاريخ المسح نجد في اصله تمثيل خرافة[1] دينية، ومن درامات شعائرية ايضاً ولد المسرح الاوروبي[2] الحديث، وكمثال آخر على أثر هذه الشعائر فن المعمار (تزيين المعبد ولواحقه أصل هذا) وكذلك النحت (الألهة عند الاغريق).

وقد بدأ التصوير الاوروبي بمواضيع دينية، وكذلك موسيقى دينية دائماً في الحضارة الابتدائية، كما بقيت مدرسة اليونان الى وقت متأخر، وهذه كلها وقائع معروفة، توضح ان الأصل الديني لجميع الفنون ولتمايزها التدريجي هو قانون تاريخي عام، وبعد مضي المراحل الابتدائية في كل حضارة لا تظل الانواع المسماة دينية سوى ترسب او أمر عتيق مقصود، ويتقاسم الحب والدين تاريخ الفنون: ان اكثر الاشكال نمواً تؤيد ان الفن هو الحب كما تتفق الاشكال الأكثر بدائية وحدها على ان الفن ديني بجوهره، والواقع ان هذه العلاقات تخضع لقانون تقسيم العمل التدريجي وهو ناموس شامل جداً. في المراحل الابتدائية تختلط نشاطات الانسان مع بعضها، ليس ان الفن ينهض مع الدين فقط بل مع الوظائف الاجتماعية كافة، وانحلت هذه الوحدة الى تراصف عنصرين يتجاوران تجاوراً سرمدياً، ولكنهما مستقلان استقلالاً سرمدياً بحكم قوانين تكوينهما وتطورهما الأساسية: العمل والطقوس الدينية بجانب النشاط الفني من أجل اللذة الجمالية كقيمة خاصة، تزجية الوقت والمتعة الجمالية وغالباً ما يستعير السحر والدين شيئاً بسبب انسجامه الفني او توافقه الفني، مثلاً العدد (٧) كما يلاحظ كومباريو، له اليه سحرية تطابق اهميته في السلّم الموسيقي، بمعنى ان بنية الاذن النفسية الفيزيولوجية

---

١.لالو ص ٣٩٦.

٢.لالو ص ٩٦-٣٠٠.

هي عنصر مهم في نشاة السلّم، وبالتالي في استخدام السحر للعدد (٧) ولو لأمت الاذن العدد (٨) سلمياً لاستخدم السحر العدد (٨).

والنتيجة ان الفن والدين لم يفعلا سوى استخدام صفات مشتركة من الانسانية ليست خاصة باحدهما، الفن يستعير من الدين مابه يغدو فناً على نحو اعظم، لا ما به يغدو دينياً على نحو اعظم، و كذلك فان الدين لا يريد ان يعيره الا ما يضم هو بالقوة: وفي هذا يتطوع كلاهما لخداع صاحبه: ((ولد الفن في المعبد؟ لنقل بالاحرى ان الفن استولى عليه... ذلك ان مطلب التزيين كان موجوداً في العلاقات الانسانية. وقد دعا الدين هذه الملكات لخدمته، ولكنه لم يخلقها.. وهنا ايضا استطيع القول ان الكلمة تنم عن الأصل، وان الفن ((المستقل)) الفن المبدع بجوهره، وذا الوجود الذاتي لم يظهر من العصور المتمدينة الا لانه كان دائماً موجوداً[١].

ويوجد توازن بين التفاصيل التي تميز الفنون مع كل عنصر مقابل من العناصر المختلفة التي تسيطر في كل ديانة من الديانات الكبرى. وهذا يتضح كما يلي:

١- فن ما قبل التاريخ وهو ذو دقة واقعية جلية تماما حين يتناول تمثيل حيوانات، يتصف بانه متعثر، ناقص سيء الملاحظة، وكانه مشلول، عندما يتناول تمثيل بشر، هنا تضاد بارز بين تلك القدرة المدهشة على ملاحظة الطبيعة مباشرة، وبين هذا النفور والنقص في الاهتمام النسبى بدراسة الانسانية مباشرة. ويمكن تفسير ذلك بانه بأثر من أثر الاهتمام الديني، والمحرمات والبركات الشعائرية المتصلة إما بالانسانية وإما بالطبيعة كما يحددها دين قديم جداً.

٢- على العكس من هذا يعبر مذهب التشبيه في العصر القديم المدرسي عن النزعة الوثنية الرامية الى تمثيل الطبيعة الكبرى بأشكال انسانية

---

١.ص ٣٠٠-٣٠٦، والنص يورده عن غوستاف بلو.

جهد المستطاع. الطبيعة تهبط بالفن الاغريقي القديم كله الى المنزلة الثانية، ولا تتحلى بقيمة انسانية جمالية إلا حين تعتبر حية، انسانية لاسباب دينية بالدرحة الاولى وفي نهاية النهضة الاوروبية والقرون الفرنسية المدرسية لتمثيل هذا المفهوم القديم، حتى ولو بالشكل، وهو مفهوم وثني محض في الظاهر، لان المسيحية تحتوي بين نزعات اخرى على هذا النزعة الرامية الى الاّ ترى في العالم الا البشرية[1].

٣- أثر موقف قدامى اليهود في التصوير، وكذلك أثر الموقف القرآني (او بحسب المفسرين) من الصور، حيث عوض عن هذا الفن بازدهار طريف للتزيين الهندسي او النباتي، وللتنهيج بالزخارف العربية، وازدهار الغنائية الشرقية، والفسيفساء[2] في مقابل خذلان النحت.

٤- وللايضاح ايضاً، هيغل عبر سلاسل الاطروحة والنقيض ومركبهما، يميز (البراهمانية) على انها ديانة التخيل، و(البوذية) ديانة التأمل الباطني، كما يميز (اليهودية) بانها دين الروعة (والوثنية الهيلينية) بدين الجمال، و (وثنية الرومان) بدين العقل او المنفعة، وفي كل هذه التقسيمات نقرأ ايضاً تصنيفاً للفنون التي تتآلف مع هذه ((العبادات)).

والنتيجة ان الدين يتبع في مرحلة نموه مجراه بصورة عامة وعلى نحو متوازٍ للفن، ان الاتساع التدريجي في الوظيفة الدينية هو الذي جعل من الضروري الانتقال من الأسلوب اليوناني الى اللاتيني الى الروماني،[3] واخيراً الى الغوطي.

والخلاصة: لالو يضرب امثلة على تكيف العقائد لاتجاهات الرأي العام وبالتالي يستخدم الاتجاهات الفنية المقبولة. ان كل الوقائع السابقة تدل

---

١.لالو، ص ٣١٣.

٢.لالو. ص ٣١٢-٣١٥، حيث يشير الى حركة اعداء الايقونات وقضية رامبراندت.

٣.ص ٣١٦-٣١٨.

على الاستقلال النسبي في نموكل من الفن والدين، واحتمال وجود كل منهما في وسط الاختلاط الأولى، واتحادهما أو تجاورهما اكثر من اندماجهما الصميمى في مراحل التطور التالية.

**ب- نتائج استخلاصات ما سبق من نظريات اربع: تأكيد الدور الاجتماعي للفن:**

والذي يعنينا: ان الشعر وسائر ما لحقه من فنون كانت له وظيفة اجتماعية وحياتية، وهذا ما نجده مؤكداً عند الكثير من المعنيين[1]، فسوريو يكرس كل كتابه ((الجمالية عبر العصور)) لشرح هذه الوظيفة الاجتماعية للفنون عند البدائيين (مجتمع ما قبل التاريخ) فمصر القديمة، فالأغريق، فالقرون الوسطى، فعصر النهضة، فالشرق العربي[2] والهند والصين واليابان. ويؤكد سانتيانا على النشأة الاجتماعية الوظيفية للفن، ولو بشكل مختلف عما عرضناه عن تومسن أو سوريو، لانه يقرن الفن بتصريف الطاقة، كما سبق ان اوضحنا في اماكن سابقة من هذا البحث في عرض بعض رأيه[3].

كما ان جون ديوي في كتابه ((الفن خبرة)) الذي عرضنا لملخص عنه سابقا يرفض فكرة الفن للفن ويجعله خبرة بمعنى الكلمة. وان الفن كما يظهر في كل الحضارات ومنذ أول نشأة للتجمع البشري مرتبط بخبرات المجتمع العلمية، والبشرية والتربوية، ولم يكن ثمة فصل بين الفن والصناعة أو بين الخبرة الجمالية والحياة العملية، ويستدل على ذلك بمصاحبة الفن للمعبد

---

١.ص ٣١٦-٣١٨.

٢.سوريو -السابق- ص ٢٩-٢١٠.

٣.بالاضافة الى هذه الاشارات خلال البحث، نجد مفصل أرائه هذه حول هذا التفسير من الجزء الثاني من كتابه، خصوصاً ص ٨٧ فما بعد، الا انه يرى ان للجمال اساسا جنسياوحسياً، ايضا نفس الفصل، ويربطه بتفصيل الطاقة وبالعمل، في الجزء الاول ص(٥١) فما بعد. قارن ايضاً بزكريا ابراهيم ،فلسفة الفن- ص ٨٨-٩٨.

ولشتى مظاهر الحياة العملية والنشاطات الدينية والاحتفالات الشعبية والألعاب الاولمبية والساحات الشعبية، أي ان الفن لم يكن منزهاً عن المصالح العملية[1].

## دور الفن بحسب ستيفن سبندر:

وتحت عنوان: هل يصح العمل بغير شعراء؟ عالج ستيفن سبندر دور الشعر والشاعر في الحياة[2] اليوم، هل الشعراء هم مشرعو الإنسانية المجهولون، كما إدعى شيلي، ام يجب إبعادهم عن الجمهورية، كما اقترح افلاطون[3]. وهل الشعر ضرب[4] من اللعب، لا ينبغي ان يؤخذ بصورة جدية، كما يبدو أنه هو الشيء الذي يشير اليه أليوت وأودن؟ ويجيب الكاتب بان كل شيء اليوم يلغي هذا الدور الذي يعطيه شيللي للشاعر، فاجهزة الدول

---

١.ديوي -السابق- حيث يعرض لاهمية الفن الحضارية، عبر العصور (من اليونان، فالاسكندري. فالكنسي. فالنهضة، فالعصور الحديثة، والقرن العشرين) ٥٤٩-٥٥٨، ومثل ذلك عند كولنجوود -السابق- ص ٩١،، وزكريا ابراهيم- فلسفة الفن، ص ١٠٠-١٠١، ومن ١٣٠ فما بعد، وابو ريان -السابق- ص ١٨١ فما بعد.

٢.ستيفن سبيندر: هل يصح العمل بغير شعراء؟ فمن كتاب: فن الأدب. ترجمة يوسف عيد المسيح ثروة. دار الكتاب العربي (بلا تأريخ). ص ١٤٥- ١٥١.

٣.يرى كولنجوود -السابق- ص (٦١) افلاطون استبعد الفن التمثيلي فقط. وكذلك ارسطو مع مناقشة مفصلة لهذا الموضوع (الى ص ٦٩)- قارن بقول عبد الجبار المطلبي- السابق- ان افلاطون- يطرد كل الشعراء.ص ١٣٨ يستشهد بقول شيللي هذا جون ديوي ((الشعراء مؤسسو المجتمع المدني)) لكن شيللي ضد قصديّة خلقية للشعر والفن-الفن خبرة- ص ٥٧٩.

٤.انظر كولنجوود السابق- الفصل الخامس حيث، يناقش نظرية ان الفن لعب وينتقدها ص ١٠٢ فما بعد.

الحديثة لا تستفتي الشعراء فقد انتقلت كفة الاهمية من البصيرة الفردية الى نصائح الخبراء، بينما يشعر الشاعر وكذلك الفنان المبدع انه يعيش في عالم خاضع لانظمة عامة، بعيدة كل البعد عن الحياة الشخصية، وحتى لو كان للشاعر قيمه الشخصية فكل ما يستطيع فعله هو، اما التحدي ويكون عندئذ عرضه للقوانين العامة، واما ان ينسحب، ويضرب مثالاً من نفسه، انه في سنة ١٩٥٠ كانت عنده قيم شخصية لكنها لم تعنِ شيئاً، لانها لو كانت شيئاً لكان عليه بموجبها ان يعارض الانخراط في الجيش، وان يمتنع عن اداء ضريبة الدخل ومعارضة القيود على العملة والسفر، وهكذا فان الحوادث اليوم تبين ان كل فرد واقع في شباك اجتماعية بمعنى ان الفرد لم يعد يشعر بوجوده، وعلى تعبير الكاتب نحن عائشون في وقت يتحدى قبل كل شيء مفهوم الفردية. ويرى الكاتب- وهذا ما لانراه- انه من الاوقات الطالحة بالنسبة للشعراء، تمكن او تحقيق القضايا الاجتماعية او الدينية من الوصول الى سدة السؤدد والسلطة، وقد اكتشف الشعراء الروس هذه الحقيقة في عصرنا، وكذلك الامر بالنسبة الى انجلترا الاشتراكية، فشعراؤهم الذين تطلعوا الى المجد الحق في مساواة الانسان لاخيه الانسان، ثبطت عزائمهم رتابة الاشتراكية، ولو ان الاخيرة حققت قسطاً من المثل العليا ومن الاماني بعدالة اجتماعية.

ويرفض الكاتب ان يكون الشاعر ملتزماً بشيء غير ولائه لرؤياه، وغير رغبته في التنصل عن الحقيقة متى اربكت الرؤيا. الشاعر ليس داعية، والشعر غير مسؤول تجاه منطق النظريات والحوادث وكل محاولة لجعله كذلك محاولة مميتة بالنسبة الى الشعر، لان الشعر مسؤول عن نفسه ومنطقه، وهذا يتبين في ولاء الشاعر لنتائج الخيال، وهذه تتضمنها عملية فكرية تصورية وفي قدرته على تطوير الخيال اوالاستعارة تطويراً سليماً، وفي ملاحظته لقوانين التقنية (غير المكتوبة غالباً) ومن هنا، يرى الكاتب انه لم يعد وجود للشاعر المشرع، ويبقى مفهوم واحد لوظيفة الشعر. هو تحديد

ماثيو ارنولد للشعر بقوله: ((ان الشعر هو نقد[1] الحياة وذلك بعدة وسائل أهمها:

**أولاً:** ان الشعر نقد للغة، وهو هنا فعالية شخصية ثابتة الاثر، فنحن نعيش في وقت تميل فيه اللغة – من حيث الاستعمال الى التجريدية والعمومية وتتكب المجال الشخصي، وانتقاء الدقة. ومن اجل ذلك جاءت المنطقية الايجابية، وعلم المعاني لتغدوان مظهرين من مظاهر الثورات المعجمية ضد سوء استخدام اللغة، ولكن الشعر الذي يتناول التجارب المعاصرة والقيم والاوضاع والاهداف فيعبر عنها بلغته المتمثلة في منطق التصور، يقيس البون العامة التي تعبر عنها اللغة الرسمية وبين قيمتها كتجربة شخصية.

**ثانيا:** ان الاصرار على عدم جدية اللعبة الشعرية، هو طريقة معاصرة للتوكيد على ان الشعر هو ((نقد الحياة)) ويقصد الكاتب بهذا ان الشعر يرفض الهرطقة الشائعة، القائلة: ان الاهداف الاجتماعية العامة التي يجند الناس لتحقيقها هي حياة لجميعهم بما فيهم الفرد نفسه، فكل بيت من ابيات الشعر الحق. حين يؤكد على طبيعة التجربة الفردية وعلى عنصر اللهو في الحياة، انما يتحدى وجهة النظر هذهِ أشد التحدي. وهكذا يكون الشعر اليوم هو الخط الحيوي الذي يربطنا بفردية الناس الذين عاشوا قبل القرن التاسع عشر، في وجه مجتمع اليوم يرى ان الفرد لا وجود ولا حقيقة له الا كانعكاس لتناقضات المجتمع[2].

لقد اطلت عند هذا لان هذه النظرة تمثل خطأ ظل له ممثلوه، ونجد صوراً له في نظريات ان الفن للفن، خصوصا عند كروتشه، ونظرية ان

---

١.يفهم جون ديوي قوله ارْنولد ((الشعر نقد الحياة)) بمعنى (اي ليس مباشرة) ص ٥٧٧-٥٧٨.

٢.ستيفن سبندر: هل يصح العمل بغير شعراء؟ سابق، ص ١٤٥- ١٥١.

الفن لعب التي يمثلها شيلر وسبنسر، واصلها عند ((كانت)). كما نجد جذورها الفردية عند كثير من الاتجاهات الحديثة، كما ان تفسير الفن بانه مجرد ((تخيل)) لا يمثل واقعاً، بل هو في حد ذاته شيء وغاية في نفسه يصب ايضاً في هذا الاتجاه. وقد اسلفنا راي سارتر عن الشعر والفنون عدا الادب، من انها بما في ذلك الشعر خلق لا صلة له بشيء، لانه هو شيء، ودفع سارتر الالتزام عن هذه الفنون. ونعيد ان جورجورياس، راى رايا مشابها لهذا، فالفن لا صلة له بالحقيقة، طالما انه لايوجد شيء، وطالما انه إن وجد لا يمكن معرفته، وان عرف لا يمكن نقله عن طريق اللغة، واذاً فالشعر ضرب من الخيال والوهم، لكن جورجورياس يرى مع ذلك ان للكلمة سواء في الشعراء او في غيره اثر الدواء في الجسم، وللفن غاية غير مقصودة هي احداث[1] لذة، وهكذا يصبح للوهم والخداع قوة الحقيقة.ومن حسن الحظ ان الاتجاه المعاكس هو الاشد والاكثر انتشاراً، فتفسيره نشأة الشعر وبقية الفنون تذهب-كما رأينا- الى وظيفة الفن ابتداءً، والاسماء الكبيرة والمقنعة لا تعد ولا تحصى في هذا الاتجاه الذي يرى للفن دوراً اكثر أو اكثرمن دور كأرسطو، افلاطون، شيللي، كاسيرر، لانجر، تومسن، ديوي، هربرت ريد، الان مالرو، سوريو، كامو، شارل لالو، سانتيانا، ميرلوبونتي، هيدجر، بيرك باك، وعشرات بل مئات من قطع اصغر من هؤلاء، وسوف اشير بجملة او جملتين عن اهمية الفن عند بعض هؤلاء، بينما سأقف وقفة اطول عند دور الفن كأمل (شيللي) ودور الفن التربوي، ودوره في عكس جوانب من عالم المعنى البشري لا يمثله العلم. ثم دور الفن اتجاه مشكلات العلم الحاضرة. تستهدف الموسيقى عند ارسطو وكذلك الشعر والفنون الاخرى) اموراً اربعة:وهي على التالي: التسلية او الترفيه،

---

١.اميرة حلمي مطر: في فلسفة الجمال، ص ١٨-٢٠.

التربية الاخلاقية[1]، شغل الفراغ مع الشعور باللذة ثم التطهير[2] ومع ان موقف افلاطون من الشعر (غير الملتزم) معروف، فهو يبقى على فنون اخرى، وعلى الشعر بشروط محددة.

**رأي شيللي:** اما شيللي ففي قصيدته ((بروميثيوس طليقاً)) يرى ضرورة كل من العمل والفن، ولا بأس من تلخيص هذه القصيدة بلسان تومسن وتخريجه لفكرة شيللي، والتي يرى انها رأيه ايضاً:

قرر ملك الالهة جوبتير ان يهلك الجنس البشري، ولكن بروميثيوس انقذه بأن وهبه شيئين. النار مصدر جميع الاختراعات التكنيكية والأمل الذي منعه من التفكير في طبيعته غير الخالدة، ومتسلحاً بالنار والأمل استطاع ان يرفع نفسه من البربرية الى المدنية، وعاقب جوبتير بروميثيوس على فعلته

---

١.ابو ريان -السابق- ص ١٤.

٢.حول الكاثريس واجلاء موقف ارسطو ومقارنته بافلاطون، كولنجوود -السابق- خصوصا ص ٦٨- ١٢٨، وبحسب نقل عبد الرحمن بدوي- ويذكر ذلك ايضا عنه ويلخص عبد الجبار المطلبي، ان هاردي في مقدمته للترجمة الفرنسية لكتاب ((الشعر)) له رأي في التطهير (الكاثريس)، وهو انه له معنى فسيولوجيا. وان هاردي يبتعد عن التأويلات المعنوية والأخلاقية والدينية للتطهير، اي ان الذين يعانون الخوف او الانفعالات الاخرى يعالجون بمشاهدة المأسي التي تثير امثال هذه الانفعالات فتقع لهم سلوة مصحوبة بلذة- كما في كتاب السياسة، وان بدوي يرفض هذا التفسير، اذ يجب ان يفسر الكاثريس على اساس تقاليد المسرح اليوناني وان اصل المأسي هو الاعياد الخاصة بديونيسيوس وطقوس عبادته، ولابد اذن من ادخال العنصر الروحي في تأويل التطهير. بدوي ص ٥٠، وعبد الجبار المطلبي -السابق- ص ١٣٠ والنص العربي (القديم) ص ٤٩، والنص العربي (الحديث) المترجم ص(٤٨)، كلاهما في كتاب: د. شكري محمد عياد: كتاب ارسطوطاليس. في الشعر. نقل ابي بشر متى مع ترجمة حديثة لعياد نفسه. القاهرة ١٩٦٧.

فقيدة بصخرة. ولكن جوبتير في النهاية يندحر ويتحرر بروميثيوس والبشرية واثقة من مستقبلها. لقد كان باستعمال الالة ان استطاع الانسان على سيادة النار، وبواسطة النار استطاع ان يعدن المعادن التي لم يكن للمدنية ان تقوم بدونها مطلقاً وعليه فتقف النار كرمز للعلم، كرمز لفهم الانسان وسيطرته على القوانين الموضوعية التي تتحكم فيه وفي محيطه. وبالمثل يقف الامل، كعامل ذاتي من الطموح الدائب الذي يدفع الانسان لفهم اعمق وسيطرة اقوى فكان رمز الفن. يطمح الشاعر دائماً نحو ما يبدو لنا بالمستحيل، وكوفوريون الذي كتب عنه غوته، يحلق في الفضاء حتى ينفجر الى نار ويتلاشى. ولكنه في النهاية وبفضل ما جاء من وحيه تصبح رؤياه الوهمية حقيقة واقعية[1] ثابتة)).

### دور الفن التربوي والحضاري حسب ديوي:

ونجد عند ديوي أصل فكرة ريد او سوزان لانجر عن دور الفن في التعليم والتهذيب ونقدهم للطرق الحالية الخاطئة في التعليم، سواء بتجاهلها دور الفن والاقتصار على المنطق والعلوم العقلية، او بمحاولة تعليمه بطريق مشابه. يقول ديوي ان الفن ليصبح-عن طريق التواصل او المشاركة- وسيلة لا تظهر لها للتعليم او التهذيب، ولكن السبيل الذي يسلكه بعيد كل البعد عن ذلك السبيل الذي يرتبط في العادة بفكرة التربية او التثقيف، لدرجة اننا لننفر من كل فكرة قد توحي بالتعليم والتعلم فيما يتعلق بالفن، انها مجرد تفكير عقلي في التربية يسير وفقاً لمناهج حرفية أكثر من اللازم لدرجة انها

---

١.تومسن-السابق- ص ٩٦-٩٧، والترجمة العربية لقصيدة شيللي: بروميثيوس طليقاً، ترجمة لويس عرض.

تستبعد الخيال تماماً، فضلاً عن انها لا تكاد تلمس رغبات الانسان وانفعالاته[1].

في مواضع متعددة يطرق جون ديوي اهمية الفن للتربية ودوره في الحضارة، الى ضرورة التأكيد على اسباب الاتصال بين الخبرة الجمالية من جهة، وعمليات الحياة اليومية من جهة اخرى.واهمية الفن لاتطال بالنظر العقلي على الاعمال الفنية المسلم بها، كنقطة انطلاق بل عن طريق غير مباشر، بالارتداد الى الخبرة العادية، حتى نقف على الصيغة الجمالية التي تنطوي عليها مثل هذه الخبرة، ان وظيفته تتجلى حين ربطة بما عداه[2] من ضروب الخبرة.

ويرى ديوي أن اشاعة الفن والاعمال الفنية يساعد على وجود حياة مشتركة موحدة، وعلى قدر ما يمارس الفن وظيفته فانه يقوم ايضاً بمهمة تجديد خبرة الجماعة (او اعادة صنعها) متجهاً بها نحو قدر اكبر من النظام[3] والوحدة. ان الاعمال الفنية هي الوسائط الوحيدة لتحقيق تواصل تام لا يعوقه شيء بين الانسان واخيه[4] الانسان.

وها هنا دور آخر للفن، لانه في صميمه خبرة مليئة عميقة، فانه لا بد ان يشيع الحياة والنشاط في القدرة الموجودة لدينا على اختبار العالم المادي بكل وفرته وامتلائه. والفن انما ينهض بهذه المهمة حينما يحيل المادة الغفل التي تنطوي عليها تلك الخبرة، الى مادة منظمة قد شكلتها[5] الصورة.

---

١.ديوي –السابق– ص ٥٧٩ مطبعة النهضة. القاهرة، ١٩٤٧.

٢.ديوي –السابق– ص ٢٢–٢٣.

٣.ديوي –كذلك– ص ١٤٠.

٤.ديوي، كذلك ص ١٧٧، ويوسع ذلك في ص ٤٣ مع اشارة مخصوصة هنا عن الادب، وكذلك موسعاً ص ٤٥١–٤٥٧.

١.ديوي، ص ٢٢٤.

ويفصل دور الفن والحضارة في فصل خاص هو الفصل الرابع عشر بعنوان ((الفن والحضارة)) والفصل كله موجه ضد نظرية الفن للفن من خلال استعراضه لوظيفة ودور الفن في المجتمعات البشرية منذ الحضارات القديمة، وعند اليونان وفي العهد الاسكندري، ومع[1] الكنيسة، وعصر النهضة وفي الفترة الحديثة.

ويهمنا هنا قوله في مطلع الفصل: ان مادة الخبرة الجمالية من حيث هي بشرية -وهي جزء من الطبيعة- انما هي في الوقت نفسه اجتماعية، فالخبرة الجمالية مظهر الحضارة، وسجل لها، واحياء لذكراها، وهي وسيلة لترقية تطورها، كما انها بمثابة الحكم النهائي على صفة تلك الحضارة. ولئن كانت هذه الخبرة نتاجاً يستحدثه الافراد ويستمتعون به، الا ان هؤلاء الافراد انفسهم ليسوا على ما هم عليه في مضمون خبرتهم الا بسبب الثقافة(او الحضارات) التي يشاركون[2] فيها.

ويشير الى ان وجود الفن في التعاليم الدينية (طقوس، اناشيد، اعمال رسم،موسيقى) وقد حولها من مجرد عقائد او مذاهب الى خبرات[3] حية.

## دور الفن عند جملة من فلاسفة الفن:

وبالنسبة لسانتيانا سبق ان اشرنا الى مجمل نظريته الى الفن وفرقه عن العلم، كما استشهدنا به في مواضع متعددة اخرى، ونراه يقيم وظيفة الفن

---

٢.ديوي- الفصل١٤، ص ٥٤٩-٥٥٨، (وقد اشرنا سابقاً الى عرضه التاريخي لدور الفن في فترات الحضارة المهمة، كما سبق تلخيصنا لاسباب انحطاط الفن بحسب ديوي، في القسم الاول من هذا الكتاب.

٣.ديوي، ٥٤٧، ومفصلاً ص ٥٧٦ فما بعد.

٤.ديوي، كذلك، ص ٥٥١.

في كل كتابه ((الاحساس بالجمال))، لكنه بشكل خاص يكرس[1] الجـزء الاول بعنوان طبيعة الجمال، لشرح وجهة نظره حول ان فلسفة الجمال هي نظرية في القيم، والفرق بين القيم الجمالية والقيم الخاقيـة، مـع اسـتعراض اهـم المدارس في هدف الفن، وبالخصوص نقده لمدرسة ان الفن لعب، محولا لها من معنى ((لا جدوى الفن)) او في صيغة احتقار، وكانه عبث، الى معنى ان اللعب هو اكثر جدية من العمل الجدي نفسه، بمعنى ان اللعب الـذي يقدمـه الفن، والخيال والعوالم البديلة الممكنة التي يـضعها الفـن بجانـب الواقـع المتحقق[2]، (وهو واحد من امكانات محتملة) لها قيمة، وهذه القيمة في ذاتهـا، لا انها عديمة القيمة او انها بالتالي[3] تحتوي على احد مصادر القـيم جميعـاً، وليس ادل على ذلك من ان سانتيانا يضع عناوين في تحديد او تعريف الفـن او اللذة الجمالية كما يلي. ليس فعل اللذة الجمالية هو خلوها من المـصلحة[4] او من الذاتية، ليس فعل اللذة الجمالية هو شـمولها او[5] كليتهـا (اي كونهـا مطلقة مقرا بها من الجميع).

وسانتيانا بعد ان يعدد اهم المدارس حول صلة الفن بالحيـاة وينتقـدها وهي: مدرسة الفن للفن التي تفصل الفن عن الحياة، وتجعل النـشاط الفنـي نشاطاً غير مشروط بشيء. الثانية: الفن لعب، الثالثة: الفن مرحلـي، وهـو

---

١.سانتيانا -السابق- ص ٤١-٧٧.

٢.سبق بيان هذا عن سانتيانا، ونكرر المواضع من سانتيانا، الكتاب الثالـث. ص ١٧٢، ١٧٤، ١٧٨-١٨٢، وانظر مقدمة زكي نجيب محمود.

٣.سانتيانا، الجزء الاول ص ٥٤.

٤.سانتيانا، كذلك ص ٦٢-٦٥.

٥.سانتيانا-كذلك- ص ٦٥-٦٩.

مؤقت لان صيرورة الروح المطلق ستنتهي الى تجاوزه (المراد هنا هيغل)[1] الرابعة: وهي ما يأخذ بها سانتيانا: الفن مندمج في صميم الحياة العقلية للموجود البشري، وله رسالة جديدة، وهو ليس خاضعاً لتطور مرحلى، وليس بلا هدف، انه يزيد من ثراء تجربتنا الباطنية ويدلنا على امكان تحقق الخير في حياة البشر[2].

ويرى آلان (١٨٦٨-١٩٥١) رافضاً نظريات اللعب او الفن للفن، ان الفن نشاط ابداعي يعبر عن قدرة الروح البشرية على تسجيل نفسها في صميم العالم الخارجي، ويكشف في الوقت نفسه عن حاجة سيكولوجية عميقة الى تحقيق ضرب من التوافق والانسجام بين قوى الانسان من جهة، ووجوده مع الطبيعة من جهة اخرى، ولكن ليس هذا فقط فان الفنون ينبوع للحقائق، ومنبع للافكار فهى كما قال ((كانت)) بحق اول تفكير عرفته البشرية، ويمضي آلان الى ابعد من ذلك فيقول: ان الاداب تحوي في ثناياها سر العلوم، كما ان الاساطير افكار ضمنية، او حقائق في دور التكوين. والفنون حوار مستمر مع الواقع يجعل من الفن مرآة ينكشف من خلالها للإنسان شيء كان يجهله عن نفسه[3] . ويذهب أندريه مالرو الى ان الفن للإنسان، الفن ليس للفن، وليس لله. بل للإنسان، لكن نظرة مالرو ان الفنان يبدع فنه من لاشيء، دون أي تأثير للطبيعة في رؤيا الفنان، وكذلك تجمينده

---

١.فصلنا ذلك عند عرضنا سابقاً لرأيه، انظر على الخصوص من كتابه السابق، ص ٧١، ٧٣،١٤٠، ١٨١، ٢٤٩ وقارن بتقويم جون ديوي لسانتيانا، ص ٨٨: فما بعد، حيث يضعه مع افلاطون وافلوطين وكارليل كممثلين لنظرية الهروب من الواقع في عالم علوي.

٢.زكريا ابراهيم- فلسفة الفن، ص ٩٠ فما بعد.

١.زكريا ابراهيم- السابق- ص ١٤٧- ١٤٨.

الخيالي لدور الفن والفنان في نقل الانسان من عالم الضرورة الى عالم الحرية، أو من عالم القضاء والقدر الى عالم الوعي وانكار اي دور للطبيعة في تعليم الانسان، أو قوله ان الفن يظهرنا على ان مفتاح الكون الذي هو العلم، ليس هو مفتاح الانسان[1]، كل هذا يجعله أقرب الى جورجوريياس وسارتر واصحاب نظرية الفن للفن، بل وابعد منهم سرابية وربما يصح الحاق كامو بمالرو، لان كامو يجعل الفن حاجة ميتافيزيقية هي الحاجة الى الوحدة ولما لا يجدها الانسان في عالم الواقع يبدع عالماً آخر يقيمه بديلاً عن هذا العالم، فالفن في جوهره تمرد عن الواقع ورفض له[2].

اما بالنسبة لسوريو فقد راينا تفضيله لدور الفن في كل العصور كما لخصنا راية في دور الرأسمالية والعلم والعمل المصنوع في عزلة الفنان ودور الفن[3].

وينبه ميرلوبونتي (١٩٠٨-١٩١٦) الى ان الانسان يملك قدرة غير محدودة على التعبير، فهو لا يتصل بالآخرين عن طريق اللغة فقط، بل باستخدام علامات وامارات هي الاصل في كل نبير لغوي،وهذه القدرة على التعبير هي التي عملت على ظهور (عوالم لغوية)[4] كثيرة لدى الانسان لعل في مقدمتها ((عالم الشعر)) والفن على عكس مالرو هو جسر اتصال بفن الفنان والعالم، وليس هوة فصل عن العالم. الموجود البشري هو موجود في العالم، فلا يملك سوى التعبير عنه والاتصال به، لا الهرب عن العالم، كما

---

٢.كذلك ص ٢٠٠- ٢٠١.

٣.كذلك- ص ١٧٧، ويشير الى كتابه الأخير ((الفلسفة الوجودية)) دار المعارف سنة ١٩٥٧ ص ١٣٧- ١٣٩.

٤.كذلك- فلسفة الفن- الفصل السابع ص ١٧٤ فما بعد.

١.أبو ريان- السابق ص ١٨٢ فما بعد.

ان الفنان متصل بتاريخ الفن ولا يبدأ من الصفر، لكن ميزة الفن عن الكلام العادي[1] انه لغة قائلة وقد سبق ايضاح هذا.

ويجمع شارل لالو معظم ما للفن من وظائف، ونظريات سواء نظرية الفن للفن او اللذة او التطهير او الوظيفة الاجتماعية او المثالية او التسجيلية او التكرارية، على اساس انه ليس من الصحيح تفسير الكل بالجزء، فالفن ظاهرة طويلة التاريخ واسعة الابعاد، ويمكن ان يجمع كل هذه الغايات من خلال دراسة عدة نماذج جزئية.

ويلخص يوسف سويف وجوه صلة الفن بالحياة في وجوهها الخمسة كما يلي وبالنص:

١- الفن يمكن ان يكون نوعاً من مضاعفة الحياة، فهو شبيه بها، والصفات الرئيسية التي تجدها في العمل الفني نجدها كذلك في مبدعه، وفي جمهوره، وكمثال على ذلك اعمال ستندال وبودلير. وقد عمم التعبيريون expressionists هذا القول بغير وجه حق على الفن عامة.

٢- وقد يكون نوعاً من اكمال الحياة، برسمه اعلى هو جميل وخير معاً، على شريطة ان يكون هذا المثل الاعلى انسانياً عاماً. وهذا ما حققه روسو وغوركي.

٣- وقد يكون ضرباً من الترف وسط تيار الحياة الجادة، وهو في هذه الحال يقدم لنا شيئاً مغايراً للحياة الواقعية. وقد دعا سبنسر الى هذا الرأي وحققه فلوبير.

---

٢.يوسف سويف-السابق- ص ٣٧-٣٤، ويقول ان لالو ينتقد دي لاكروا وآخرين على اساس اعتمادهم على المشاهدة العادية وليس على العلمية الدقيقة التجريبية.

٤- وقد يكون ضرباً من البراعة في اسلوب معين وهذا ما دعت اليه مدرسة الفن للفن بوجه خاص، وعمل على تحقيقه اوسكر وايلد، وبليك، (ومن قبلهما زهير وكعب بن زهير).

٥- وقد يقوم الفن بمهمة التطهير في الحياة. وهذه حسب لالو هي جوهر نظرية ارسطو في ((الكاثريس)) وان جيته حقق هذا الرأي، ولعله يقول سويف-يقصد ((الام فرتر)) اي لالو. ويستشهد لالو لاثبات صلة الفن بالحياة، بان الموضوع الرئيسي للاعمال الفنية هو الحب غالباً، والحب هو جوهر العلاقة التي تقوم عليها حياة المجتمع ممثلة الاسرة. فانظر الى أي مدى يستمد الفن موضوعه من صميم الحياة، وهو اذ يتناول هذه العلاقة يحاول ان ينظمها، وتلك مهمة اخلاقية من ناحيتها الشكلية على الاقل، لانه حسب لالو، علينا ان لا نخلط بين مهمة الاخلاف ومهمة الفن، فان الاخلاق مهمتها تنظيم الجانب الجدي من الحياة، بينما الفن مهمته[1] تنظيم الترف)).

والحقيقة ان لالو في آخر الفصل الثالث من كتابه الفن والحياة لاجتماعية، حيث يتكلم عن الفن والاسرة والحب، أشار الى اهمية الحب بالنسبة لفن[2] المستقبل على وجه الخصوص. لكن جوهر رأيه هو ان الفن اصل قائم بذاته، لا ينشأ عن الجنس والعائلة او الدين والسحر، او عن الاعتبارات السياسية، او عن الاقتصاد، صحيح انه يرتبط بهذه كشروط

---

١.شارل لالو-السابق- ص ٢٠٧، ويشير لالو الى انه سيوسع هذا في كتاب قادم عنوانه:L'eart et la maral sexuelle.

١.هذا ما فصلناه في القسم الثالث، حول نظريات اصل الفن في كتابنا هذا فيما تقدم.

حيادية ترتبط به ويرتبط بها، لكن الفن له استقلاله[1] النسبي، وهذه الاشياء ليست هي الفن، لكنها شروط خارجية[2] لحياته. بقي ان اشير الى ان لالو يذكر نظرية ربما سادسة: هي ان الفن يبدو دائماً تقريباً ذا صلة وثيقة بظواهر القوة: ثروات الامراء، خرافات الابطال، انواع الصراع كلها هي المواضيع والحوافز التي يفضلها الفن، ويعزو لالو هذه الى سوريل، وسبنسر الذي يربط انماط الفن المتوحش وانماط[3] المجتمع الوحشي.

والان نفصل قليلاً في دور الفن التربوي، ودوره في توسيع المعنى، ودوره امام مشاكل العلم.

أ- **بالنسبة لدور الفن التربوي:** نجد ان سوزان لانجر تؤكد ان للفن دوراً في التربية لا يقل عن دور العلم والمعرفة في المناهج المعروفة. ومع ذلك فان معظم مجتمعاتنا الحديثة تهمل التربية الفنية او تربية الوجدان، فقد درج الناس على ادراج العواطف والانفعالات تحت باب ((اللامعقول))، لكن من المؤكد ان المجتمع الذي يهمل تربية الوجدان لن يكون قديراً على تنظيم جانب هام من جونب حياة افراده، لقد قلنا ان عالم المعاني اوسع من اللغة العلمية والمنطق العقلي والباب الى هذا العالم هو الفن، والواقع ان تربية

---

٢.هذه خلاصة كل فصول كتابه اعلاه بفصوله الخمسة، انظر على وجه الخصوص الخاتمة ص ٣٣٩ فما بعد، وص ٣٣٦ من الفصل الخامس، والفصل الاول والثالث، حيث يناقش في الفصل الاول نظرية كارل بوخر.

٣.لالو -كذلك. ص ٢٥٨.

٤.زكريا ابراهيم-فلسفة الفن- ص ٣٢٨.

الوجدان، وتنمية القدرة على الرؤية الفنية والمطالعة وسماع الموسيقى تعمل على اقامة توازن بين المعرفة الموضوعية والاستبصار الوجداني[1].

وقد تابع هربرت ريد او لنقل اكد على نفس هذا المنحى، فقد اوضح ان في الانسان نشاطين ذهني قائم على المنطق والمفاهيم العقلية وهو ما نحفل به في مناهجنا وتربية نشأتنا، لكي يكون فيهم قدرة على عمليات التجريد المنطقية والعلمية، لكنه يوجد الى جانب هذا النشاط المنطقي العقلي المفاهيمي نشاط قائم على اللغة الرمزية، لا نحفل به، مع ان من شانه تنمية قدرتنا على الادراك الحسي والحقيقة الحسية بلغة الرموز، وتنمية القدرة على ادراك الجزيئات والسمات الفردية والقيم الموضوعية للاشياء، وان من شأن التربية الادراكية الفنية ليس التأثير في الطبيعة ورؤيتنا لها. بل والأهم من ذلك انها تعدل من طبيعتنا البشرية ذاتها، انها تحرر الانسان من ((الانا)) ومن حدود المكان والزمان وتصلنا بالآخرين، وتتيح للشخصية النماء، والشعور بالوحدة البشرية[2] وبالفردية معاً، وسوف نعود الى تفصيل ارآئه هذه فيما بعد.

**يقول ريد:** يجب بالأحرى الاعتراف بالفن كأفضل طريقة للتعبير التي توصل اليها الجنس البشري ولن نتوصل اطلاقاً الى فهم الجنس البشري وتاريخ الجنس البشري الا اذا سلّمنا باهمية وتفوق المعرفة التي يجسدها الفن،ويحق لنا ان نغامر ونعلن تفوق مثل هذه المعرفة ،وديمومتها - بالنسبة للمعرفة العلمية او الفلسفية ، ووجودها في كل مكان ،انه اممي وخالد ،ان الفن طريقة للتعبير، وهو يحاول في جميع نشاطاته الاساسية ،ان يحدثنا عن شيء ما: حول الكون، حول الانسان او حول الفنان نفسه. ان الفن طريقة

---

١.كذلك-ص ٣٤٨-٣٤٩.

٢.هربرت ريد-السابق- ص١٣٧-١٥٨.

للمعرفة، وعالم الفن هو نهج للمعرفة ذو قيمة للانسان شأن عالم الفلسفة او عالم العلم . في الواقع ،انه فقط عندما نقر بوضوح بالفن كطريقة متوازية للمعرفة، انما متميزة عن سائر الطرائق التي بواسطتها يتوصل الانسان الى فهم بيئته،عندها فقط ، يتاح لنا تقدير اهميته في تاريخ الجنس البشري، ويفصل هربرت ريد هذا كله في الفصل السادس بعنوان[1] (الفن والتربية) والمعالجة طويلة ، ولامجال لتلخيصها هنا،اللهم الاّ اشارات قليلة.

**يقول ريد:** نولد جميعاً فنانين، ونصبح مواطنين بلا حساسية في المجتمع البرجوازي لاننا انحرفنا جسدياً عند عملية التربية المتعاقبة، بحيث لم تعد اجسادنا تعبر عن ذاتها بواسطة حركات واصوات طبيعية متجانسة ، او لاننا جسديا قد انحرفنا، ذلك لاننا اجبرنا على قبول مفهوم اجتماعي خاص بالحالة السوية التي تقصي عنها التعبير الحر المتعلق[2] بالحوافز الجمالية ، وينحو باللائمة على نظام افلاطون الذي يراقب الفنون من اجل فلسفته العقلانية، او العقلنة عموماً، لكنه يرحب بأفساح مجال للفنون في اي تربية بشرط ان يفسح اي مفهوم حقيقي للعقل مكاناً للانفعالات البشرية وجميع ما يقرر بواسطتها، ان تأريخ العالم على نطاق واسع وكل فرد، يثبت على انه لاتنتج عن الناحية الغريزية والانفعالية غير المتجانسة او المكبوتة تماماً سوى التعاسة، ولايتم ذلك بشكل سليم بغير التربية في الفن بحيث يجب ان تلعب دوراً اهم بكثير من الدور الذي يسمح لها تأديته[3] حتى الان.

---

١.ريد-كذلك- ص ١٤٢-١٥٢.

٢.ريد- كذلك- ص ١٤٩-١٥٠.

١.ريد-كذلك- ص ١٥٤، وانظر آخر ص ١٥٨، وبشكل خاص ١٩٠-١٩١ عن قصور المناهج التربوية والتعليمية في العالم بالنسبة لمدى الاهتمام بتربية الانفعالات، والاعتماد بدلاً من ذلك على التنطق العقلي والتجريد.

ويدعو الى تربية المواهب: ان تاريخ العالم الدموي او المرير الـــذي كان متعلقاً لمدة الفين من السنين واكثر، بسيادة القيم الايدلوجية فهـــو غيـــر جدير بالفعالية فيما يخص تنشئة السعادة البشرية، نـــستطيع علـــى الاقـــل ان نجرب تربية المواهب عوضاً عن كبتها[1].

**ب- اما بالنسبة لدور الفن في توسيع عالم المعاني** عندنا وتوسيع رؤيتنا لجوانب من الحياة لايكفي لكي نراها العلم الموضوعي واللغة العاديـــة والعلمية، فقد لخص فؤاد زكريا هذا كما يلي:- تساءل فـــؤاد علـــى لـــسان لانجر: مالذي يترتب على اتساع نطاق نظرية المعرفة الى الحد الذي يتـــيح لها استيعاب المعنى الفني في داخلهـــا ؟ (نكـــرر للتـــذكير انهـــا رداً علـــى الوضعين المنطقيين وسائر التجريبين، تدخل الميثولوجيا والحلم والميتافيزيقيا والفن كجزءمن المعرفة البشرية والتي تستخدم رموزاً تتعدى لغة العلم ). ان افقاً جديداً يتجلى لنا عندما نتخلى عن تلك النزعة العلمية المتطرفـــة، والتـــي تكون فيهـــا نظريـــة المعرفـــة مجـــرد نقـــد للعلـــم، مقيـــد بحـــدود اللغـــة والمظاهر(الخارجية) لتجارب الانسان.

**في هذا الافق الجديد:**

١- يتسع نطاق المعاني التي تتناولها الفلسفة فيشمل التجارب(الداخلية)التي تنقلها الينا نظم رمزية اخرى غير اللغة،وعندما نتحرر من اســـار اللغة وشروط صحة التفكير المرتبط بالصيغة اللغوية، يتسع نطـــاق حياتنـــا الروحيةذاتها الى حد لم يطرأ ببالنا من قبل.

---

٢.فؤاد زكريا-اراء نقدية-ص ٤٢٢-٤٢٤.

٢- يعيش الانسان الحديث في ازمة روحية وحضارية: فالحياة الالية قد ضيقت نطاق عالم المعاني الذي يعيش فيه،وافقدته الاحساس بتلك الرمزية الحيوية التي تحفل بها الطبيعة،ذلك لان مجتمع المدينة الصناعية قد فصل الانسان عن الطبيعة فصلاً كاد ان يكون تاماً.

وصار الانسان يعيش في عالم صنعه هو ،بكل تفاصيله، وبالتالي فقد كل دلالة رمزية له ، لان ما يصنعه الانسان يتكشف كله له، ولايعود فيه سرولاغموض، ولايصلح لكي يتخذ رمزا لمعنى غير مباشر .

٣- لم يعد العمل الذي يمارسه الانسان موقظاً لذهنه او مثيراً لخياله،والا فأين الخيال في حياة الصانع الذي يدير مسماراً معيناً، الوف المرات،او في كاتب السجلات . ان معين الخيال من هذا النوع من الاعمال، الذي تحفل به الحضارة الحديثة،لابد ان ينضب ويجف. وليس من باب الصدفة ان تنتشر في هذا العصر فلسفة ترى في التحقيق الواقعي معياراً نهائياً للمعنى، وتتخذ من القضايا اللغوية ميداناً او حداً لنشاط الذهن ،وتصف كل ماعدا ذلك بأنه من قبيل الانفعال الذي لايقبل التعبير، وليس له معنى. فهذه الفلسفة انما هي المقابل الفكري لحياة حضارية خلت من كل محتوى رمزي حي، وانفصل فيها الانسان عن الطبيعة حتى لم يعد يرى منها الاّ اشباحاً من صنعه هو .

٤- على ان نفس الحضارة التي اقتلعت الانسان من جذوره، كفيلة في الوقت ذاته بأثراء حياة الروح على نحو لم يحلم به الانسان طوال تاريخه من قبل : فالانتاج الصناعي الذي يهدد بأن يحيل عمل الانسان الى نشاط آلي يقتل كل خيال خلاق،هو ذاته الذي يمنح الانسان من الفراغ مايتيح له تنمية اسمى مواهبه وارفعها، وهذه الآلات التي تحجب الانسان عن وجه الطبيعة هي ذاتها التي تضع في متناول يديه،

في سهولة ويسر، روائع الانتاج الثقافي والفني،كما تراكمت على مـــر الاجيال.

وهكذا فأن لحياة الانسان وجهاً آخر، غير ذلك الوجه الذي يقيده بعـــالم الوقائع المحققة، ويرى فيه المجال الوحيد لنشاطه الفعال. في ذلـــك الاخـــر يتسع افق العقل البشري ويمتلئ بشتى انواع التجارب التي تسهم كلهـــا مـــن شعر وفن وتأمل في فتح ابواب المزيد من المعاني امـــام الانـــسان بقـــي ان نضيف الى لانجر وفؤاد زكريـــا: فـــي أي مجتمـــع؟ ان المجتمـــع الحـــالي الرأسمالي لا يحقق هذا الوجه..

**ج- دور الفن امام مشكلات العلم الحاضـــر:** فـــي مقـــال للكاتبـــة الامريكية بيرل باك بعنوان:(الفنان في عصر[1] العلـــم) لاحظـــت الكاتبـــة،ان حياتنا اليوم قد تاثرت خلال السنوات القليلة الماضية تأثيراً عميقا،وربما تامـــاً بأكتشاف علوم الطبيعة المعاصرة، ولم يعد من الممكن الان وضـــع حـــدود لتعريف هذه التغيرات،او ما ستؤول اليه فيما بعد ، وحـــين نتأمـــل وضـــعنا الراهن يبدو لنا ان كل الحدود قد أُمحت تماماً. إننا اشبه ما يكون بمخلوقـــات قد ظلت تعيش في وادٍ ضيق عميق أسفل قمم الجبل، ثم قذف بنا في انقـــلاب مفاجئ الى ما هو اعلى من هذا الجبل الى سهول مرتفعة لا نهايـــة لآفاقهـــا. وليست هناك طرق تهدينا لان احداً لم يسبقنا الى هناك. والشيء الوحيد الذي لن نستطيعه ابداً هو العودة الى حيث كنا. فالعالم الذي كنا نعرفه لم يعد لـــه وجود. ولن يتأتى إعادة بنائه من جديد. فلا مفـــر مـــن ان نتقـــدم: الـــسؤال

---

١.بيرل باك: الفنان في عصر العلم، هذا البحث بهذا العنوان في كتاب يحمل نفس العنوان: ((الفنان في عصر العلم)) ترجمة فؤاد دواره. بغداد ١٩٧٧، من ٢٠-٣٤.

الوحيد، هو كيف نواصل السير، وفي أي حالة نفسية؟ في فزع ويأس أم في شجاعة لمواجهة المغامرة الضخمة، وتحقيق قدر من السعادة يفوق كل ما عرفناه من قبل.

وتلاحظ الكتابة انه على الرغم من التقدم العلمي فإن ما انفتح أمامنا من مغاليق هو شيء كثير، وبقدر تفسيرنا للكون نستطيع فهم انفسنا، ولكن الكون يتسع من امامنا، وإذا كان عالم مشهور في سنة ١٨٩٣، وقبل ان يكتشف ((روينتجن)) أشعة ((أكس)) بعامين، ان علم الطبيعة قد أدى دوره بعد ان اكتشف كل الحقائق الهامة، ومع ذلك كا يشعر ان العالم ما زال يعيش في ظلام، فما عساه يقول الآن وقد انفتح امامنا الفضاء الخالد بلا حدود، وكل ما نعرفه عن عوالمه هو اقل بكثير مما كان يعرفه كولومبس وهو يبحر عبر البحار المجهولة وإذا كانت الأرض ما تزال بيتنا، فهي لم تعد بعد سجننا، والخيال الذي كان لا يستطيع ان ينطلق وهو آمن إلى أكثر من الأحلام، اصبح الآن ينطلق في الواقع. ترى هل نفزع أم نفرح؟

ومن أسف إننا في نفس الوقت الذي نواجه فيه أخطار الذرة، والعوالم القصية المجهولة، لم نهتد بعد، في أرضنا هذه الشديدة الضآلة بالنسبة للكون الشاسع، إلى تلك الأساليب التي تكفل لنا العيش معاً في سلام وفي إحترام متبادل.

لقد وصلنا الآن إلى مرحلة أصبح فيها الامتناع عن إتخاذ موقف عملاً إيجابياً يعبر عن الرفض وعدم تحمل المسؤولية.

وهنا تتساءل الكاتبة، ماذا يجب على الفنان ان يصنع بهذا الموقف؟

وتجيب على ان الفنان يدرك ابتداءاً انه خاضع لهذا الموقف ككل انسان آخر، وانه لا خلاص له منه كذلك. فهنا حنين الى العودة الضئيل والتافه، الى آمال البيت والوطن كما عرفه دائماً، فإنه لن يستطيع ان يفعل، لاشك انه سيكافح للعودة مع كل الرجال والنساء وسوف ينظر وراءه بحنين

كحنين زوجة ((لوط))، ولكنه متى فعل سيصبح تمثالاً، لكن من الملح، يذوب ويتلاشى مع اول عاصفة. وتذكر الكاتبة ان هذا الحنين الى العودة نلحظه في كثير من الكتب والمسرحيات المعاصرة، وكمثل على ذلك مسرحية (( انظر الى الخلف بسخط)) وتعلق الكاتبة: انه برغم جمال المسرحية الي عرضت موسم (١٩٥٧) في برودواي، فهي عمل رجعي وعودة الى الوراء، وهي تعتمد على مقدمات، زائفة، لانه ليس هناك طريق ايجابي للعودة الى الوراء، وبالتالي فإن هذهِ المسرحية- تقول الكاتبة- ليست فناً صادقاً، وليست عمل فنان صادق، ذلك ان الفنان اليوم لم يعد يكفيه ان يملك اداة رائعة من الصنعة المكتملة، بل لابد ان يكون لديه شيء جديد بهذه الاداة يعبر عنه. ان على الفنان مسؤولية ابدية لابد من حملها، ذلك ان الانسان العادي الذي لا يملك الوسيلة التي ينشر بها ظلام نفسه الى ابعد ممن يحيطون بشخصه، لا يواجه مثل هذهِ المسؤولية التي يواجهها الفنان، وبصفة خاصة في مثل هذا العصر الذي نعيش فيه.

فالفنان يملك القدرة على الإفصاح. ان مخاوفه الشخصية وامراضه، قلقه وفزعه، ومظاهر هزائمه وضعفه، من الممكن ان تنتشر عن طريق كتبه ومسرحياته وموسيقاه الى ملايين من الناس الآخرين فتغذي مخاوفهم الخاصة. فكيف يتصرف الفنان؟

اولا: يجب الاّ يتخذ نفسه موضوعاً لاستطلاعاته، يجب الايفترض انه اصدق نموذج للانسانية ، فهو نتاج وراثات معينة، لعله لم يكن ليختارها لو منح القدرة على الاختيار، وبناء على ذلك يجب الاّ يسمح الفنان لنفسه بالتأثر بشخصيته الخاصة ووراثته، ولا ان يتأثر بالموجات النفسية العامة الشائعة حتماً في زمن كهذا. لايجب ان يسمح لنفسه بترف الفزع، او التازم ، او اليأس، لا لشيء الاّ لان الاخرين فزعون، فيجب ان يبحث الفنانون دائماً عن الفلسفة الصادقة المليئة بالامل، وان لايكف عن تأكيد ايمانه بالامل، انه

بأعتباره رائداً، ولايتحدث لنفسه فقط،عليه ان يخطو الى خارج الخوف، لكنه لايستطيع ان يفعل ذلك اذا لم يكن يعرف. ولكن من اين يحصل الفنان على معارفه؟

**اولاً:** لديه استطلاعاته،وعليه كفنان ان يصنع عمله الفني على اساس الاستطلاعات التي اثبتها العلم، والفنان يصبح مزيفاً للحقيقة حين يمضي في تصوير ارتدادات لولئك الذين يجهلون الحقائق التي يكتشفها العلم،والفنان قبل كل شيء لايكون جاهلاً. ماهي هذه الاستطلاعات التي يفرضها علينا واقع العلم والحياةاليوم؟ على لسان آرثر كومبتون تجيب الكاتبة:

(( هدفنا لايمكن ان يكون غير تقدم كل الرجال والنساء، فليستقر عزمنا على ان نقدم كل ما نستطيع لمساعدة كل كائن بشري على ان ينمو الى اقصى قدر يتيحه له تكوينه، وان نفعل الشيء نفسه لكل الامم الاخرى .. على ان نتيح في الوقت نفسه الحرية الكاملة للامم الاخرى كي تنتهج (اساليبها الخاصة.. وافضل مقياس لقيمة هذه الاساليب هو،ببساطة ، رفاهية الشعب))

وتضيف بيرل باك: هذه هي الاستطلاعات اذن. ان نؤكد الحياة لا الموت. وكل مايسهم في الحياة ويضيف اليها هو مادة الفنان.. من واجب الفنان اتجاه مغامرات العلم غير المحسوبة ان يخلص الناس من الفزع وان يعمل على ان تكون الكشوف[1] العلمية مدعاة للتفاؤل، وليس اليأس.

وفي المنحى نفسه اكد **هربرت ريد** في مقال بعنوان: اقيم الجمالية تعادي العنف،على دور الفن في احلال السلام على الارض، مبتدئاً بدعوة

---

١.هربرت ريد: بحثه:((القيم الجمالية تعادي العنف" ضمن كتاب "الفنان في عصر العلم)) ص ٣٥-٤٣.

تولستوي للفن بتحمل مسؤولية تحقق التعاون السلمي بين افراد الجنس البشري بالتعاون مع العلم وبهدي الدين، عن طريق قدرة الفنون على الاقناع عن طريق الصور والرموز والاساطير واسلحة الدمار الى هدفه الحقيقي. ويلاحظ هربرت ريد ان ارارء تولستوي هذه تدور في حلقة مغلقة فهو يؤكد ان الفن المحبذ للعنف لايمكن القضاء عليه الاّ باستيحاء الفنان للعلم الذي تسيطر عليه مثل اخلاقية او دينية، وكل ذلك يعتمد على سيطرة (ادراك ديني عام،هو بالضبط ما يفتقده العالم الحديث. يتقدم هربرت ريد بالجواب متسائلاً:يؤثر الفن في قلب الانسان او في عقله ؟ والجواب هو ماقدمه افلاطون عندما اوضح اي افلاطون ان الفنون جميعاً تعتمد على الانسجام فتحدث تأثيرها عن طريق انتظام الايقاع، والموجات الطبيعية التي تؤثر في الحواس المشوشة فتحدث فيها احساساً بالراحة،مهد افلاطون لنظرية (بافلوف) عن المنعكس الشرطي، حين جعل مكان الصدارة للفنون التي تعتمد على النشاط الجمالي،كأغاني المجموعات ورقصها،هنا حجر الزاوية في نظرية افلاطون هو اعتقاده ان الافكار لاتقوى على تغيير الناس، وانهم لايتغيرون الاّعن طريق القوى البدنية ،وبما ان العقل مادة مرنة قابلة للتأثر والاتجاه نحو الخير او الشر بحسب مايتلقاه عن طريق الحواس، لهذا ينبغي ان يحاط العقل بمرئيات ومسموعات منسجمة، حتى تخضع العين والاذن منذ الطفولة وبصفة مستمرة لتأثير الاعمال النبيلة، فتجذبها بلا وعي نحو الاحساس بجمال العقل والانسجام معه بعد ان خضعت لتاثيره. ومع ان مجتمعنا اليوم هو غير مجتمع افلاطون لان مجتمعنا اليوم يتهدده خطر الفناء العاجل، فان اهداف الفن هي نفس اهداف المجتمع في زمن افلاطون والذي كان مضطرباً بالحروب، وبالتالي يرى هربرت ريد انه لايعرف علاجاً خيراً من التربية عن طريق الفنون، اذ لابد ان تتغير عقول البشر وان يصبح هذا التغيير هو الهدف الاوحد في كل ما نرسمه من سياسات،ولكن

كيف؟ الجواب الذي نسمعه دائماً: هو ان هذا التغيير في عقول الناس ينبغي ان يحدث عن طريق الامتناع الاخلاقي، لكن هذا يقول هربرت ريد- وهم باطل،اذ ان الاخلاق ليست حالة عقلية بل هي نمط من السلوك واخلاقياتنا لاتتحد بما نعتقده،بل بما نفعله، وهذا هو اصل الكلمة في اللغة اللاتينية(MOR ) بمعنى الطريقة، والاستقامة الجسدية والافكار والمشاعر،بحيث يتغير هدف العلم من انتاج ادوات الترف، وبالاستناد الى افلاطون وسانت لكسوبيري يرى هربرت ريد ان اثر الفن التربوي والاخلاقي يتحقق عن طريق العمل،لا الاقناع، واقراراً من سانت اكسوبيري لأثر العمل الخلاق يقول في كتابه(حكمة) اجبرهم على ان يشتركوا في بناء برج تجعل منهم اخوة،فأن اردت ان تجعلهم يكرهون بعضهم بعضاً فينبغي ان تلقي اليهم بالطعام،ويختتم هربرت ريد قائلاً :هذه وصفة لتحقيق السلام افضل بكثير من حديث تولستوي المختلط عن الادراك والاحساس ،فالفن ينظر اليه هنا بأعتباره عملاً يغير الانسان، ولايشترط فيه لكي يحقق النفع ذكاء العلم،ولا الادراك الديني العقلي، ويلاحظ هربرت ريد ان ماهو موجود اليوم هو ان فنان اليوم منعزل عن اخوانه في البشرية وعن الطبيعة،والجهد اذي يبذله الفنان جهد واعٍ يؤكد ذاته، وكثيراً ماكان صيحة احتجاج غاضبة ضد عجزه،انه يملك هذه القوى الهائلة، مامن احد يتقدم لمعاونته.. وهو لايستطيع ان يعمل وحده،وحتى لوكان هدفة منحصراً في تحرير ذاته،فعمله الحق[1] عمل جماعي.

---

١.هربرت ريد: بحثه ((القيم الجمالية تعادي العنف)) ضمن كتاب ((الفنان في عصر العلم ص ٣٥- ٤٣.

فيما تقدم وجدنا ان العلم اليوم يجابه الفنان بمشكلة مسؤوليته اتجاه السلام العالمي واتجاه الخوف من المجهول، ولكن مشاكل العلم هي اكبر من هذا بكثير: لقد كشف العلم في هذا القرن عوالم جديدة في اربعة مجالات :ميدان الذرة،ميدان الفضاء،وهذان يرجعان الى الكون او المادة عموماً، اما الميدانان الثالث والرابع فهما: ميدان العقل البشري أو قل المخ البشري، وميدان الخلية وبنيتها وهندستها الكيمياوية الذرية ، وسوف لن نتكلم عن الطاقة، فأن ماتقدم عن امكانية فناء الحياة من جرائها ومسؤولية الفنان حول السلم كافٍ بصددها، وتبقى مشكله الهندسة الوراثية والقدرات العقلية هي بيت الخطر من جهة والتفاؤل من جهة اخرى، فربما امكن للعلم، وهو الان يضع قدمه مسافة في هذا السبيل، اقول ربما امكن للعلم ان يتدخل في القدرات العقلية بالطريقة التي تفرضها السياسة والمصالح الضيقة، بحيث يتحكم الانسان في تركيب المخ البشري فيزيد او ينقص قدرات معينة،وكذلك بالنسبة للوراثة، وخصائص الخلايا الوراثية(الجينات) فقد توصل علماء البيولوجيا الى معرفة تركيبهاالكيميائي واهتدوا الى كشف بعض شفرة الوراثة، ولو سار العلم وهو سائر في هذا الطريق شوطاً بعيداً، لاستطاع ان يتحكم بطريقة ارادية في الوراثة البشرية، بحيث يغير من خصائص الجينات لتغيير صفات المواليد الجدد،ولكان من الجائز اذا بقي العلم بيد السياسيين من النوع الذي اتخذ قرار ضرب هيروشيما ونكازاكي بالقنبلة الذرية ان يعمل هؤلاء على تكوين اجيال بشرية تعمل بلا شكوى وبلا كلل، او ذات نمطية لاتنوع فيها، او اجيال ذات ميول شديدة نحو العنف، وهكذا.

بالاضافة الى ان دراسات المخ، ادت الى ظهور علم جديد هو علم السيبرنطيقا، على يد نوربرت فينر، والذي على اسا بحوثه تمَّ اختراع العقول الالكترونية واهمية هذهِ العقول، والتي تقوم اهميتها وخطورتها في انها ولأول مرة يخترع الانسان آلة توفر على الانسان لا طاقته الجسمية فقط

كما كانت حال جميع ما اخترعه الانسان من آلات، بل ان هذه العقول الالكترونية توفر على الانسان الجهد العقلي أيضاً.

ودلالة أو إحدى دلالات هذه الآلة على التربية، ان تتحرر تربيتنا ومناهجنا ومقاييسنا للعالم والشاطر، من مقياس الكم المعرفي، ذلك ان هذه العقول الالكترونية هي ذاكرات آلية جبارة، وعلى الانسان المتعلم الآن، خصوصاً في عالمنا العربي، وكذلك على طرق التربية والتعليم ان تكف عن اعتبار الطالب والعالم هو ((الحافظ)) او((الخازن)) للمعلومات، وان تقوى فيهم بدل ذلك ملكة الابداع الذهني لا ملكة الذاكرة. وها هنا بالنسبة للعقول الالكترونية المستقبل مجهول، ومن الممكن ان تكون وسائل خير أو خراب.

ماذا يعني هذا، يعني ان العلم يجب ان تصاحبه قدرة على التحكم في التنظيمات الاجتماعية البشرية، ومن المؤكد ، اننا في حاجة اليوم الى نوع جديد من التنظيمات البشرية، مفهوم جديد للعلاقات بين البشر ،اذ ان مغامرات العلم في ظل الاوضاع الاجتماعية والسياسية القائمة غير مأمونة العواقب.

ومن هنا يبدو ان الامر جد وليس باللعب ،ومن هنا يتحمل الفنان مسؤولية كبرى، في ان يطوع قلمه وريشته وازميله واوتاره لخلق مجتمع وروابط واوضاع جديدة تتلاءم مع تطورات العلم الهائلة الحالية، والتي بدون شك ستزداد بشكل مطرد.

والى جانب هذا وذاك فأن المجتمع الحالي حافل بمشكلات لاتقل خطراً عما تقدم،فاطالة معدل الاعمار نتيجة للتقدم العلمي والمادي،خلق مشكلة كبار السن ورعايتهم،والاستخدام المتنوع لموارد الطبيعةاوجد عدة مشاكل: الانانية لاجيالنا الحالية في الاستحواذ على خيرات الاجيال القادمة،وكذلك مسألة الاخلال بالطبيعة من حيث تناسب موجوداتها وانواعها النباتية والحيوانية، وكذلك مشكلة التلوث واتلاف البيئة الجمالية بالمشاريع والمصانع

وسواها،والاخلال بالتراث العالمي،يضاف الى ذلك ماطرأ على ميدان القيم من خلل، فالاتجاه الاستهلاكي والمادي،والقشري بات يدفع الشباب الى العيش على سطح الحياة،والتهالك السريع على الوصول بسرعة لاهدافهم القشرية هذه على حساب قيم عميقة ومحترمة في السابق، وكل هذا وذاك جدير بأن يكون الساحة التي يتحرك عليها الشاعر والرسام والفنان اياً كان حقله،وهكذا يبدوان واقع الانسان اليوم يدعوه اكثر من اي وقت مضى للالتزام الطوعي اتجاه[1] نفسه واتجاه مجتمعه واتجاه البشررية جمعاء اليوم وغداً.

---

١.فؤاد زكريا - التفكير العلمي- السابق- ص ٢٠٠- ٢٧٥.

# قائمة المصادر

١- زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ،القاهرة،١٩٦٦.

٢- هنري أرفون:الجمالية الماركسية:ترجمة جهاد نعمان،بيروت ١٩٧٠.

٣- م.أوفسيانيكوف وزسميرنوفا:موجز تاريخ النظريات الجمالية،تعريب باسم السقا،دار الفارابي،بيروت١٩٧٥.

٤- هربرت ريد:الفن والمجتمع،ترجمة:فارس متري ظاهر،بيروت١٩٧٥.

٥- دين هويسمان:علم الجمال،ترجمة ظافر الحسن،طبعة ثانية،١٩٧٥.

٦- نوكس:

The Aesthetic Theories of Kant & Schope nhouer.New:-York.Columbia university Paris1936.

٧- الجمال في تفسيره الماركسي،ترجمة يوسف الحلاق،دمشق١٩٦٨.

٨- جون فريفيل:الادب والفن في ضوء الواقعية،ترجمة محمد مفيد الشوباشي،دار الثقافة العربية للطباعة،القاهرة١٩٧٠.

٩- جورج سانتيانا:الاحساس بالجمال،ترجمة محمد مصطفى بدوي،القاهرة.

١٠- هانز ريشنباخ:نشأة الفلسفة العلمية،ترجمة د.فؤاد زكريا القاهرة١٩٦٧.

١١- فؤاد زكريا:آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة،القاهرة١٩٧٥.

١٢- فؤاد زكريا:التفكير العلمي،سلسلة عالم الفكر،الكويت١٩٧٨.

١٣- شارل لالو:الفن والحياة الاجتماعية،تعريب:عادل العوا،بيروت.

١٤- جون ديوي:الفن خبرة،ترجمة:زكريا ابراهيم القاهرة١٩٦٣.

١٥- Wimstatt JR.(W.K.) And Brooks,C:Literary Criticism, New York 1957.

١٦- جفري بروان:الحضارة الاوروبية في القرن التاسع عشر،ترجمة:عبلة حجاب،بيروت ١٩٦٣.

١٧- جون ديزموند برنال:العلم في التاريخ،ترجمة:د.شكري ابراهيم سعد،طبعة اولى ١٩٨٢(المجلد الثاني)والمجلد الثالث،ترجمة: د.علي على ناصيف ط اولى ١٩٨٢.

١٨- جورج تومسون:الماركسية والشعر ١٩٥٩.

١٩- ايتان سوريو:الجمالية عبر العصور،ترجمة د.ميشال عاصي،بيروت١٩٧٤.

٢٠- عبد الجبار المطلبي:مواقف في الادب والنقد،بغداد١٩٨٠.

٢١- زكريا ابراهيم: مشكلة الفن. عدد (٣) من مشكلات فلسفية، دار مصر للطباعة ١٩٧٦.

٢٢- أبو ريان:فلسفة الجمال،طبعة رابعة،الاسكندرية ١٩٧٤.

٢٣- أميرة حلمي مطر:في فلسفة الجمال،القاهرة ١٩٧٢.

٢٤- أميرة حلمي مطر:في فلسفة الجمال،القاهرة ١٩٧٤.

٢٥- روبين جورج كولنجوود:مبادئ الفن،ترجمة د.أحمد حمدي محمود،مطبعة المعرفة،القاهرة.

٢٦- عثمان امين:نظرية الخيال في فلسفة ديكارت،مجلة كلية الاداب،جامعة القاهرة مجلد(١٦)،١٩٥٤.

٢٧- Kant:Critique of pour Reson.Evry man,s libraryNo-909 London 1959.

٢٨- أميل بوترو:فلسفة كانت،ترجمة د.عثمان أمين،القاهرة ١٩٧٢.

٢٩- نازلي اسماعيل حسين:النقد في عصر التنوير،ط٢،القاهرة ١٩٧٦.

٣٠- زكريا ابراهيم:كانت والفلسفة النقدية،القاهرة ١٩٧٢.

٣١- أميل بريهيية:القضايا الفلسفية المعاصرة،ترجمة حنا بولس الشاعر،بيروت١٩٧٣.

٣٢- كاسيرر Essay on man ,New York,1954.

٣٣- كارناب Rudolph Carnap:The Logical syntax of language, London (1957).

٣٤- يوسف سويف:الاسس النفسية للابداع الفني،دار المعارف،القاهرة١٩٥١.

٣٥- ريتشاردز:مبادئ النقد الادبي،ترجمة مصطفى بدوي،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر،القاهرة ١٩٦٣.

C.K. Ogden and E.A. Richards:on Meaning of meaning,loth End, 1956.

٣٦- ريتشاردز:العلم والشعر،ضمن كتابه:اسس النقد الادبي الحديث:تبويب مارك شورر،جوزفين مايلز وجوردن ماكنزي،ترجمة:هيفاء هاشم،دمشق ١٩٦٦.

٣٧- The Creative Process,Editted nr B.chiselin,Mantar-Book,New York,1955.

٣٨- Ernest Cassirer :the philososphy of Symblic forms, 3Vols.New Haven,yale university press,1953, 1955. 1957.

٣٩- أرسطو :فن الشعر، ترجمة:عبد الرحمن بدوي،القاهرة١٩٥٣.

٤٠- روزنتال ويودين:الموسوعة الفلسفية،ترجمة:سمير كرم، دار الطليعة،بيروت ط.ارلى١٩٧٤.

٤١- الابداع في الفن:قاسم حسين صالح،١٩٨١.

٤٢- اندريه بريتون:بيانات السوريالية:ترجمة صلاح برمدا،دمشق ١٩٧٨.

٤٣- فردينان الكيه:فلسفة السوريالية:ترجمة وجيه العمر،دمشق ١٩٧٨.

٤٤- فرويد:التحليل النفسي والفن دافينشي-دوستويفسكي،ترجمة:سمير كرم،دار الطليعة،بيروت ط.أولى ١٩٧٥.

٤٥- دولن رايسر:بين الفن والعلم،ترجمة د.سلمان الواسطي،دار المأمون بغداد ١٩٥٦.

٤٦- ديورانت دريك:دعوة الى الفلسفة
Durant Drake;Invitation to philosophy,Boston,1933.
٤٧- د.زكي نجيب محمود:تجديد الفكر العربي،بيروت١٩٧١.
٤٨- د. زكي نجيب محمود:خرافة الميثافيزيقا،القاهرة ١٩٥٣.
٤٩- د.زكي نجيب محمود:نحو فلسفة علمية،القاهرة ١٩٥٨.
٥٠- G.Dibblec,instinict & Intution,London 1929.
٥١- J.A.Richards:Principhesof Literary criticism,London,13rd. 1952.
٥٢- بحثنا:نظرية التطور في مسارها التاريخي والنقدي،مجلة كلية الاداب، جامعة الكويت ١٩٧٣.كذلك بحثنا:الفلاسفة العرب ونظرية تطور الطبيعة، قسمان اول وثان، مجلة آفاق عربية،عدد(١) وعدد(٢)١٩٨٥ وكذلك بحثنا:الاثار الاجتماعية لنظرية التطور،مجلة الاديب المعاصر،العدد(٢٩)١٩٨٥.
٥٣- دارون: أصل الانواع،ترجمة اسماعيل مظهر،بغداد١٩٧١.
٥٤- انجلز: جدليات الطبيعة ١٩٧٠.
٥٥- روبرت لبيرمان: الطريق الطويل الى الإنسان، ترجمة ثابت جرجيس قصبجي، بيروت، ١٩٦٣.
٥٦- جون لويس: الانسان والارتقاء،ترجمة عدنان جاموس،دار الجماهير(بلا تاريخ).
٥٧- F.Engles:The Part played by labour in the transition grom Ape to man 2nd Ed.Moscow (No date).
٥٨- ch.Darwin:The descent of man,and selection in relation to sex.In great books, of Werstern world.London(No date.
٥٩- كتابنا:من الميثولوجيا الى الفلسفة،ثلاث طبعات ١٩٧٣، ١٩٨٠، ١٩٨٥.

٦٠- G. Thomson. Marxism and poetry, London 1945.
٦١- J.F.Browen.The Psycho Dynamics of Abnormal behaviour, 1940.
٦٢- H.sacks,The Creitive unconscious,Boston 1942.
٦٣- K.Koffka.The Growth of the mind,London 1931.
٦٤- K.Lewin,A dynamic theory of personality,New York 1955.
٦٥- شوقي ضيف:الفن ومذاهبه في الشعر العربي،القاهرة ١٩٤٥.
٦٦- J.F.Bron:psychology and the Social order 1936.
٦٧- Hobhouse: Morals in Evolution,London 1951.
٦٨- Apelton The elements of Greek philosophy. London1926.
٦٩- هربرت كوهن: Bush man Art.oxford (1930).
٧٠- تايلور: Primitive Culture,London 1897.
٧١- بريل:العقلية البدائية:ترجمة محمد القصاص،القاهرة(بلاتاريخ).
٧٢- مالينوفسكي: The foundations of faith and Morals
٧٣- فرويد:الطوطم والتابو،الترجمة الانكليزية،ترجمة ليفي ابريل ١٩١٩ والترجمة العربية. ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ببروت. ط٢. ١٩٧٢.
٧٤- فن الادب، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت،دار الكتاب العربي(بلا تاريخ).
٧٥- د.شكري محمد عياد:كتاب ارسطو طاليس في الشعر،القاهرة ١٩٦٧.
٧٦- شيللي:بروميثيوس طليقاً(قصيدة)ترجمة:لويس عوض،القاهرة ١٩٤٧.
٧٧- زكريا ابراهيم:الفلسفة الوجودية،دار المعارف ١٩٥٧.
٧٨- بيرل باك:الفنان في عصر العلم(بحث).

وهربرت ريد:القيم الجمالية تعادي العنف(بحث) كلاهما:ضمن كتاب الفنان في عصر العلم ترجمة فؤاد دوارة،بغداد ١٩٧٧.

٧٩- حسام الالوسي:التطور والنسبية في الاخلاق،دار الطليعة،بيروت ١٩٨٩.

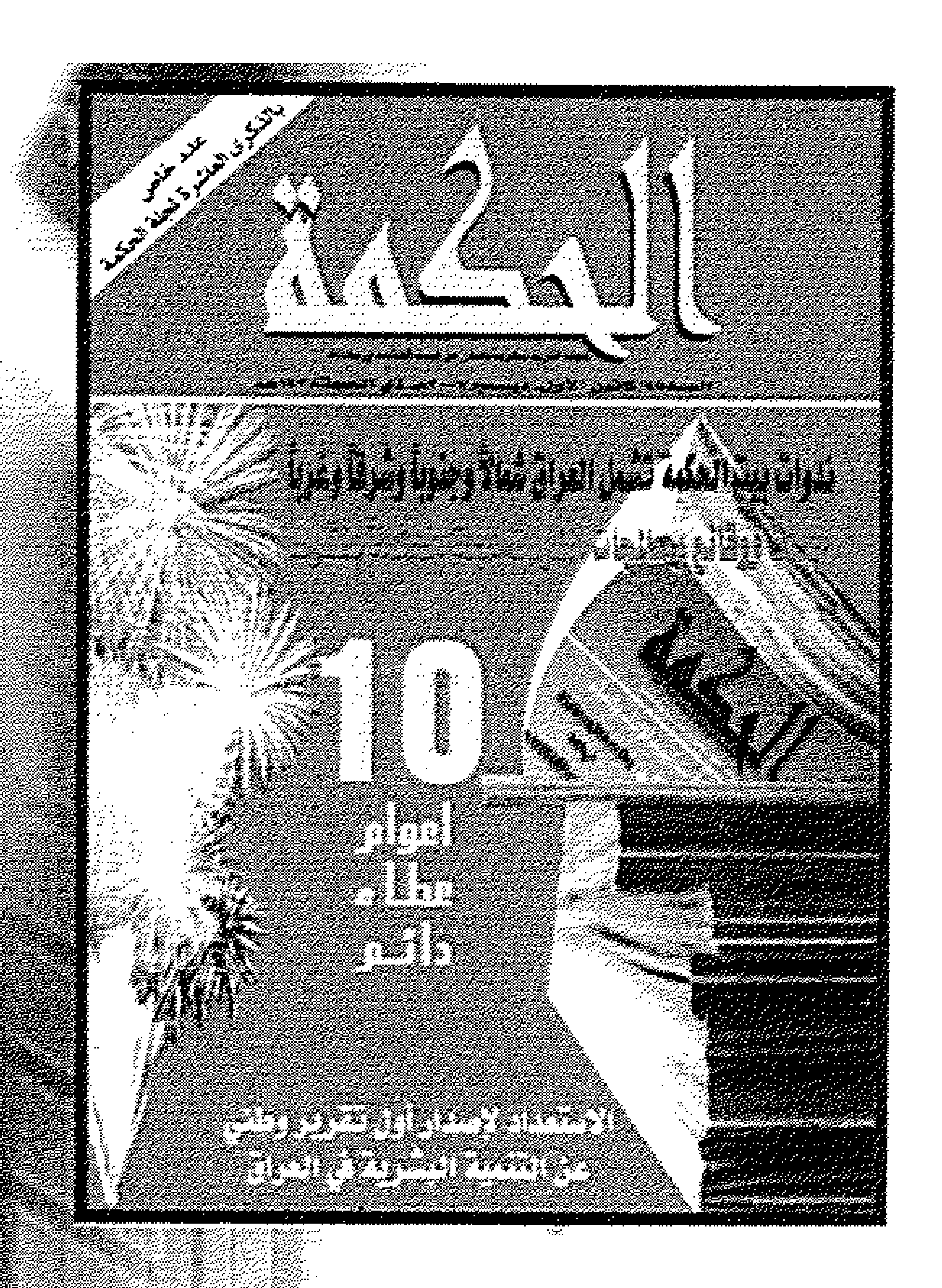
٨٠- زكريا ابراهيم:مشكلة الفلسفة،القاهرة ١٩٧١.

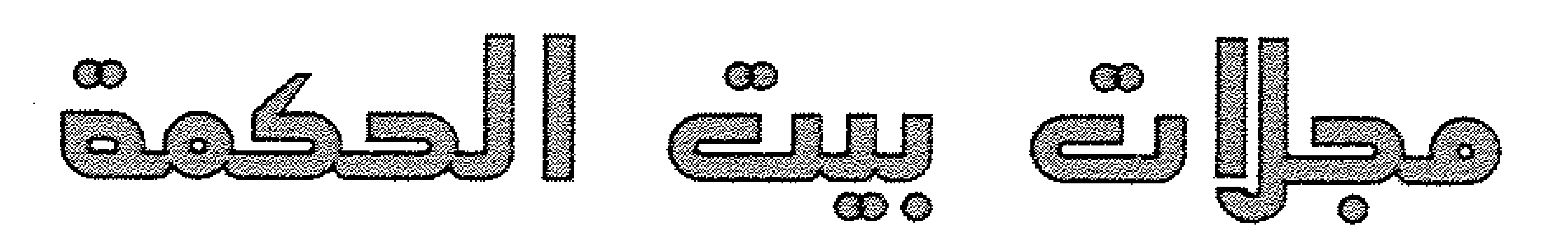
٨١- محمد صادق العظم:نقد الفكر الديني، بيروت.

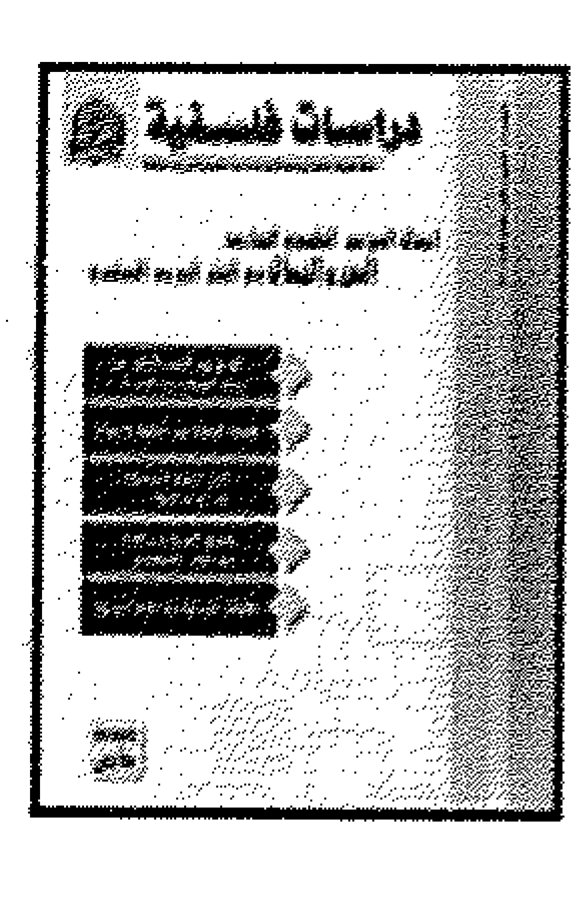
٨٢- مالك المطلبي:محور الشعر في عصر العلم.الحدس،بغداد،١٩٨٦.

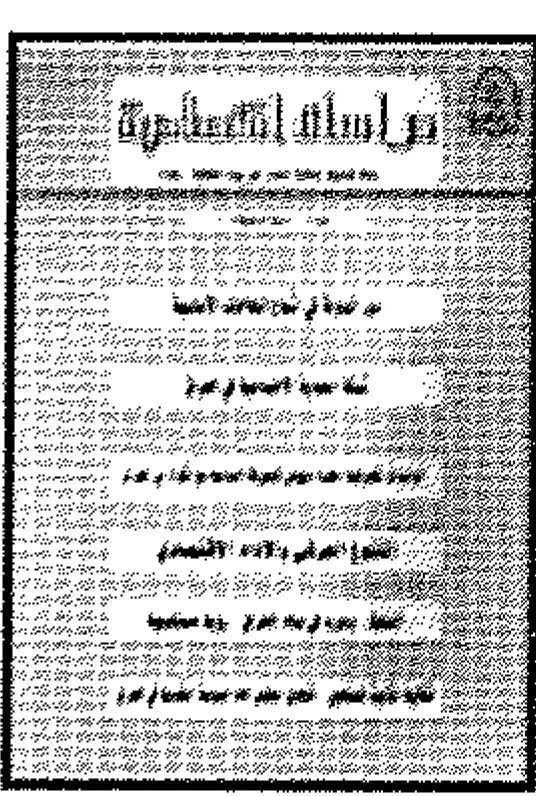
٨٣- حسام الالوسي،الشعر في عصر العلم،بغداد١٩٨٦.

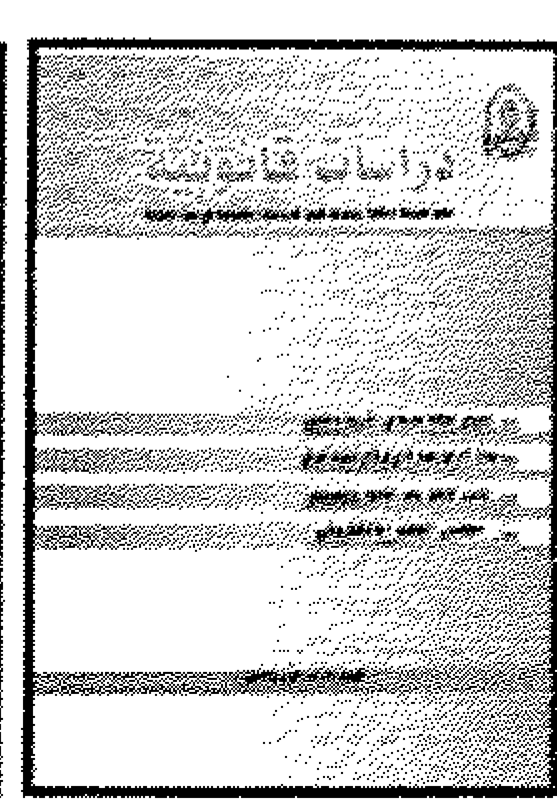
٨٤- حسام الالوسي،الانسان والفلسفة،دار الحكمة،بغداد١٩٩٠.

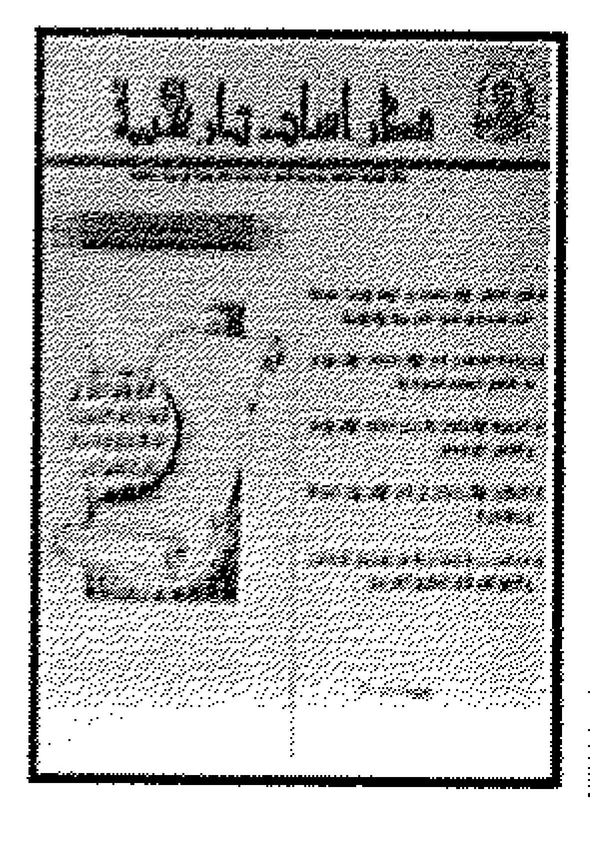

عدد خاص بالذكرى العاشرة لمجلة الحكمة
الحكمة
ندوات بيت الحكمة تشمل العراق شمالاً وجنوباً وشرقاً وغرباً
10
اعوام
عطاء
دائم
الاستعداد لإصدار أول تقرير وطني
عن التنمية البشرية في العراق

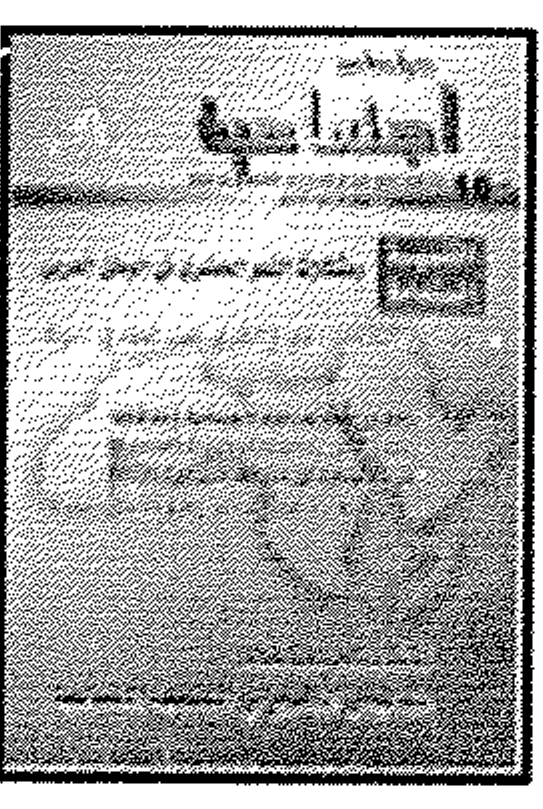

مجلات بيت الحكمة

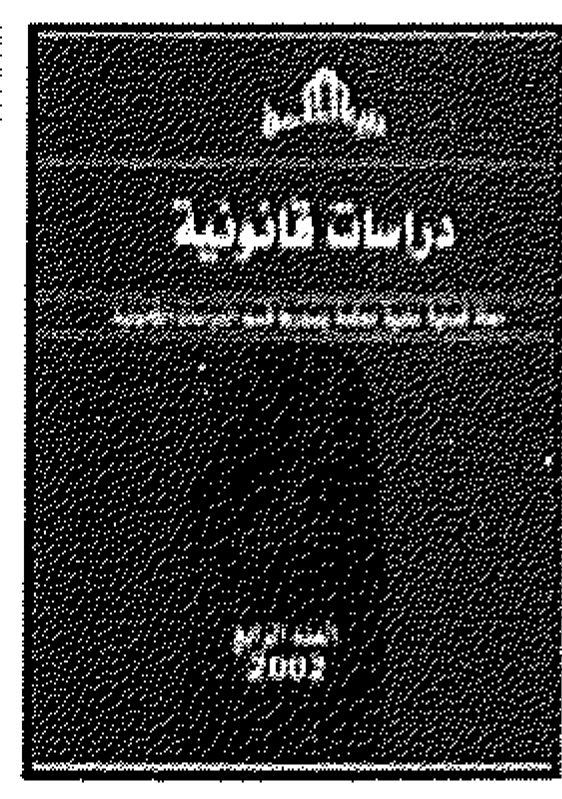

دراسات فلسفية


دراسات اقتصادية


دراسات قانونية






بيت الحكمة
دراسات قانونية
2002

## هذا الكتاب

يعالج هذا الكتاب ، - وكما هو واضح من عنوانه - أهمية الفن كبعد ثالث الى جانب العلم والفلسفة لفهم الانسان، باعتباره شكلاً مستقلاً من أشكال الوعي، مثلما العلم، والدين، والفلسفة، والأشكال الأخرى، رغم تفاعل الجميع، كما ان الفن يغطي جانباً مهماً لفهم الفرد أو المجتمع، وهذا الجانب هو التعبير عن "المباشرة" عن الخبرة التي لا يطالها لا العلم ولا الفلسفة؛ كما يعالج هذا الكتاب طبيعة "الابداع" الفني وآلياته، تقوم على تفهم طبيعة "فعل الابداع" ومراحله عند الفنان، الذي يقوم على " القصدية" والتنظيم، مستبعداً نظريات "الالهام" المفاجيء، دون الوقوع في ان الفن صنعة؛ بالاضافة الى تقديم نظريات عديدة لتفسير نشأة الفن، ومن ثم إبراز دور الفن المتعدد الوجوه في الحياة .




■ بيت الحكمة/ جمهورية العراق- بغداد
■ هاتف/ ٤١٤٠٠١٥/ ص.ب. ٥٣٦٤٠
■ Email:baytal_hikma@yahoo.com
info@baytulhikmairaq.org
■ رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ٣٧٨ لسنة ٢٠٠٨
■ مطبعة الزمان هاتف / ٤١٦٢١٨١
■ تصميم الغلاف/ هدى عيدان الجبوري